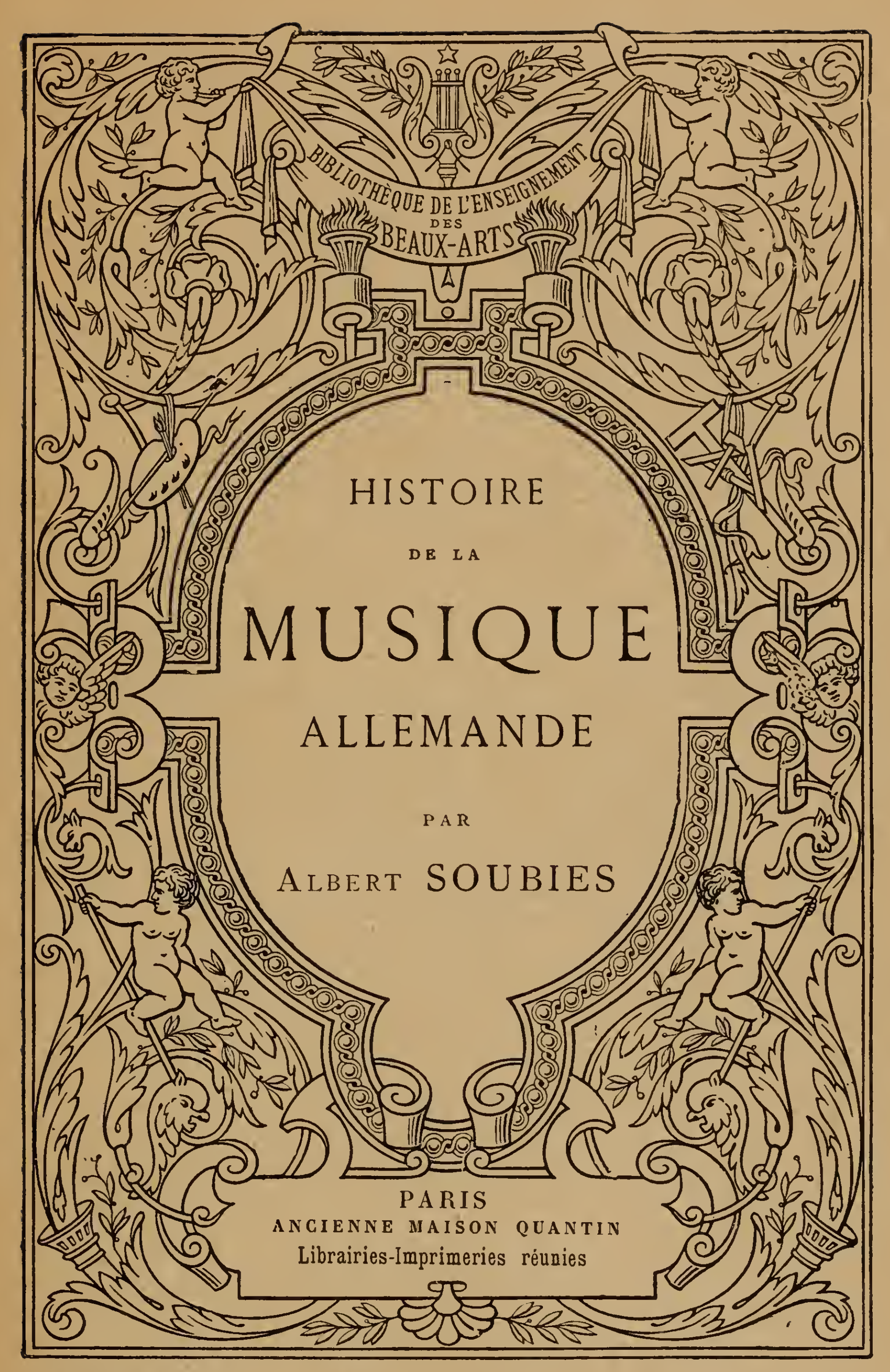

CM
Ancienne Maison QUANTIN
HISTOIRE
de
La Musique
allemande
PAR
ALBERT SOUBIES

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE
ALLEMANDE

PAR

Albert SOUBIES

PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
Librairies-Imprimeries réunies

Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Tous droits réservés.

ML
275
.S78x
1896

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE ALLEMANDE

PAR

ALBERT SOUBIES



PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS
7, rue Saint-Benoît.

M.745

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



TROMPETTES, TAMBOURIN, BOMBARDE
(XIIIe siècle. — Ms. des Minnesinger).

INTRODUCTION

Dans le développement extraordinaire qu'a pris l'art musical des temps modernes, on sait quelle part considérable appartient à l'Allemagne. A la vérité ce n'est point dans les pays germaniques que la musique, au sortir du Moyen Age, rencontra tout d'abord les destinées les plus brillantes. Ce fut en Flandre, en Italie, en France. Mais l'art allemand, s'il fut peu précoce, s'il dut subir les délais d'une lente préparation, n'en fut, à la longue, que plus complexe et plus puissant.

On a dit souvent que ce qui caractérise la musique allemande, c'est le luxe et la variété des combinaisons

« instrumentales ». Évidemment une telle appréciation renferme une part très grande de justesse. Néanmoins, si l'on voulait définir d'un seul mot l'art musical germanique, dans sa tendance la plus originale, la plus prononcée et la plus persistante, il faudrait peut-être se borner à dire qu'il est essentiellement « polyphonique », en appliquant ce mot aux compositions vocales aussi bien qu'aux ouvrages écrits pour les instruments. Un examen attentif des faits montre à quel degré se répandit en Allemagne, dès une époque bien ancienne, le goût du chant choral. En même temps, la théorie de l'harmonie y fut, en toutes ses parties, approfondie avec une conscience et une aptitude surprenantes; ces travaux des théoriciens, opérant dans le même sens que l'instinct pratique de la race pour les combinaisons sonores, aboutirent, dans l'art vocal non moins que dans l'art instrumental, à la formation et au perfectionnement du style polyphonique, remarquable par la richesse et la variété des accords, aussi bien que par le ferme et ingénieux dessin des diverses parties concertantes.

Des résultats analogues avaient été obtenus ailleurs. La différence fut dans l'ampleur et la durée du développement. L'école flamande, un moment si prospère, n'eut point de nombreux lendemains. L'école italienne, surtout à Venise et à Rome, connut les ressources du genre intrigué, les secrets de la fugue. Mais les découvertes des Italiens, dans l'ordre polyphonique, ainsi que celles des Flamands, on peut dire que c'est sur le sol allemand qu'elles fructifièrent, grâce aux efforts accumulés de nombreux travailleurs, souvent obscurs.

On a fait ressortir avec raison le caractère en quelque sorte « international » de la civilisation au Moyen Age. Pendant les premiers siècles de la période qu'on désigne sous ce nom, les arts évoluèrent d'une manière à peu près identique dans les différents pays ouverts à l'influence chrétienne. C'est lors de la Renaissance et de la Réforme que la scission s'opéra. Les instincts de race et de nationalité se réveillèrent alors et se manifestèrent avec une véhémence d'autant plus forte qu'elle avait été plus longtemps contenue. Remarquons à ce propos que les contrées comprises sous le nom d'Allemagne, et dont l'histoire musicale détaillée nous occupera dans les pages qui vont suivre, présentent une richesse d'éléments extraordinaire. A la distinction principale de l'Allemagne du Nord et de l'Allemagne du Sud, il faudrait ajouter de nombreuses subdivisions. Hambourg, Berlin, Vienne, la Silésie, la Bohême, tous ces centres fort divers, mais ayant en commun certaines aspirations, tinrent, dans l'histoire spéciale de la musique, leur rôle distinct. Le mélange de toutes ces énergies fut, incontestablement, un des motifs qui déterminèrent la vigueur et l'incomparable abondance de la production musicale allemande.

Dès le XVIe siècle, les pays germaniques offrent, en musique, des artistes de mérite, qui n'ont pâli que devant l'éclat jeté par leurs successeurs. Au XVIIe siècle, l'art allemand se particularise, acquiert la plupart de ses caractères essentiels et permanents. Le XVIIIe siècle enfin est l'époque d'une véritable splendeur. La fin de ce grand siècle et le début du nôtre marquent, pour l'art musical, quelque chose d'analogue à ce que com-

portent, pour les arts du dessin, la seconde partie du xve siècle et la première moitié du xvie. Haydn et Mozart, héritiers de Händel et de Bach, ont pour successeur Beethoven, contemporain de Schubert et de Weber. Sans interstice, sans interrègne, on voit se produire, immédiatement après, Schumann et Mendelssohn. Nul n'ignore enfin quelle étonnante aventure a couronné, de nos jours, le développement si long de l'art musical allemand. On ne peut désormais contester l'importance du rôle joué par Richard Wagner. Il y a un demi-siècle que ses premiers ouvrages sont exécutés avec applaudissements. Toutes les ligues, toutes les coalitions formées contre eux ont été successivement déjouées et vaincues. Il s'est écoulé près de vingt ans depuis l'expérience, si solennelle et si décisive, de Bayreuth, en 1876. L'œuvre suprême de l'artiste, ce que l'on peut considérer comme son testament musical, *Parsifal*, remonte à 1882, et douze ans sont accomplis depuis que le maître lui-même est entré, par sa mort, dans les régions sereines où les tempêtes s'apaisent, où viennent expirer les contradictions et les insultes. S'il est encore bien tôt pour juger définitivement l'art wagnérien, il est du moins un résultat acquis, et contre lequel rien ne saurait prévaloir, c'est que Richard Wagner occupe un rang légitime dans la dynastie des Bach et des Beethoven. La venue d'un tel artiste, si rarement doué, si savamment cultivé, marque donc une importante date esthétique, et forme, indiscutablement, une conclusion excellente à une histoire de l'art musical allemand.

Nous espérons qu'en examinant notre ouvrage, on

nous tiendra compte des difficultés multiples de l'en-



HARPE ET CORNET (xe siècle).

treprise que nous avons assumée. Par son immense

étendue, par les subdivisions qu'il exige, ce sujet est l'un de ceux qu'il est le plus malaisé de traiter sous une forme restreinte, dans l'esprit et les proportions d'un simple résumé. Les maîtres de premier rang sont ici plus nombreux que dans aucune autre école, et il faut ajouter que, lorsqu'on a retracé la carrière de ceux-là, l'on n'a accompli encore qu'une portion de la tâche. On est en outre tenu, effectivement, de se mettre en règle avec cette quantité d'artistes de valeur qui, confinés dans un rôle secondaire, y ont déployé cependant des qualités de premier ordre; ces hommes de talent ont relevé le niveau général de l'art de leur temps, et, sans leur contribution, les maîtres n'auraient



ORGUE PORTATIF (sculpture du XVe siècle).

pas disposé d'un tel luxe de moyens, d'un si gros capital de ressources techniques. Impossible d'ailleurs de bien comprendre les uns, si l'on ignore ou si l'on méconnaît les autres.



LUTH (sculpture du XVe siècle).

Qu'on nous permette, à ce propos, de rappeler une parole de Gœthe, dont le souvenir s'évoque si naturellement au seuil d'un travail consacré à l'art germanique. L'auteur de *Faust* faisait remarquer que, pour bien apprécier Shakespeare, il fallait le replacer, par la pensée, au milieu des puissants dramaturges anglais, ses contemporains, entre les Marlowe et les Webster. « Le mont Blanc, ajoutait-il, n'est point situé au milieu des dunes de Lunebourg; il est entouré de sommets qui, sans monter aussi haut que

lui, s'élèvent cependant fort au-dessus du sol. On ne pourrait le concevoir dans d'autres conditions. » C'est pour cela qu'en notre *Histoire*, tout en tournant le principal effort de notre attention vers les points culminants, nous n'avons point négligé les hauteurs d'aspect moins vertigineux. Nous avons insisté sur les « grands dieux », mais nous n'avons point omis la part des *dii minores*.

D'un autre côté, nous n'avons pas cru qu'une histoire de la musique allemande dût être, exclusivement, une histoire des compositeurs allemands. Auprès d'eux, il convient de ne négliger ni les théoriciens qui, en Allemagne, furent si souvent ingénieux et profonds, ni les virtuoses, sans l'effort desquels la musique écrite fût demeurée lettre morte, ni les artisans habiles qui, en améliorant peu à peu la lutherie, transformèrent, pour ainsi dire, la matière même de l'art instrumental, ni les critiques qui, dès une époque assez ancienne, travaillèrent, dans des livres et dans des publications périodiques nombreuses, à cultiver ou à rectifier le goût du public. Nous n'avons pu nous étendre sur tous ces points : on trouvera du moins, dans notre livre, des indications concernant toutes ces parties essentielles du sujet. Enfin, nous n'avons pas oublié que l'histoire a pour principal objet le passé; que ce qui est actuel n'est pas absolument de son domaine, et doit, en tout cas, être présenté avec beaucoup de mesure et de circonspection. Tracer un tableau exact, complet et définitif de la période présente, c'est la tâche, non des historiens d'aujourd'hui, mais des historiens futurs.



PSALTÉRION (XIIIe siècle. — Ms. des Minnesinger).

LIVRE PREMIER

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE AVANT BACH

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES ET LE MOYEN AGE.

Musique des Germains. — Le Christianisme. — L'époque de Charlemagne. — Chants populaires. — Musique religieuse. — Les kyrielles. — Les instruments. — Premiers théoriciens. — Le XIIIe siècle. — Les *Minnesinger :* Wolfram d'Eschenbach, Klingsohr, Tannhäuser. — Les maîtres chanteurs. — Frauenlob. — La musique à la fin du Moyen Age.

Pour tout ce qui concerne l'histoire de la musique en Allemagne [1], la période qui s'étend jusque vers le

1. Les nombreuses questions relatives à la notation musicale et à son histoire, à la tonalité ecclésiastique et à la lente consti-

XII[e] siècle, commencement de la belle époque des *Minnesinger*, est obscure et sujette à controverses. Les documents sont rares et difficiles à interpréter. L'unique texte antique relatif à ce sujet consiste en quelques lignes de la *Germanie*, de Tacite. On sent, d'ailleurs, qu'on ne saurait en faire usage sans des restrictions infinies, la *Germanie* étant, comme on l'a démontré, un ouvrage d'un genre mixte, où l'auteur, préoccupé de soutenir une thèse, se contente d'une vérité très générale et néglige à plaisir l'exactitude du détail descriptif et historique. Aussi bien, nul n'ignore à quel point les anciens sont peu précis toutes les fois qu'ils parlent des peuples regardés par eux comme barbares.

Voici ce passage de Tacite, qu'il faut prendre pour ce qu'il peut valoir, mais qu'il est impossible de ne point citer au début d'une monographie consacrée à la musique allemande : « Les Germains célèbrent, par des chants antiques, qui sont pour eux le seul mode de souvenir, la seule histoire, un dieu nommé Tuiston, issu de la terre, et son fils Mann, comme pères et fondateurs de leur nation... Ils ont aussi des vers nommés *bardit*, qu'ils répètent pour exalter leur courage. Avant de livrer bataille, ils tirent du chant du *bardit* le présage de la victoire ou de la défaite, car ils sont terribles ou timides suivant l'intonation des chants de leurs troupes... Ils cherchent surtout la dureté des sons et

tution de la tonalité moderne, aux premiers bégaiements de la science harmonique, ont été traitées dans un volume faisant partie de la même collection que celui-ci, l'*Histoire de la Musique*, de M. Henri Lavoix. Nous éviterons, autant que possible, de faire double emploi avec cet excellent ouvrage.

un murmure étouffé, en plaçant le bouclier contre la bouche, afin que la voix, plus forte et plus grave, augmente de force par la répercussion. »

Tacite a pu écrire le *De moribus Germanorum* vers le commencement du second siècle. Dans les âges suivants, l'influence de la musique, telle qu'elle était cultivée dans la Rome impériale, se fit-elle sentir à une certaine portion des populations au delà du Rhin ? Le fait n'est pas impossible, si l'on songe qu'il existait en pays germanique des cités romaines prospères, comme Trèves et Cologne.

Nous n'avons pas à définir ici les phénomènes historiques, encore si imparfaitement classés, par l'effet desquels, à la civilisation antique, se substitua l'état de choses qui remplit les siècles désignés communément sous le nom de Moyen Age. Un des plus importants entre ces faits est l'expansion du christianisme parmi les peuples d'origine germanique, qui devaient, dans l'histoire de l'Église, avant et depuis la Réforme, tenir une si vaste place. Le christianisme, il ne faut pas l'oublier, en s'emparant de ces peuples, leur apportait une partie de la culture antique, dont il avait tout naturellement hérité.

L'histoire des pays germains, au point de vue particulier qui nous occupe, demeure plongée dans de véritables ténèbres jusque vers le règne de Charlemagne. La sollicitude de ce grand homme s'étendait sur toutes choses. La musique même, du moins la musique d'église, eut part à ses soins ; mais c'est surtout dans les parties occidentales de son immense empire que s'exerça sa vigilance à cet égard. Toute-

fois, on peut inférer d'un de ses capitulaires qu'il existait alors en Germanie une musique profane consistant en chansons d'amour, puisque le capitulaire en question interdit aux religieuses des couvents d'Allemagne de transcrire et de communiquer lesdites chansons amoureuses. On doit rapprocher de ce texte deux canons comminatoires, conçus dans le même esprit, du concile de Mayence, tenu en 813.

A cette même époque se rattache un nom que l'histoire musicale peut, dans une certaine mesure, revendiquer, celui d'Amalaire, qui mourut chorévêque du diocèse de Trèves en 837 et qui écrivit le *De ordine Antiphonarii.* De ce nom nous rapprocherons celui de Notker, surnommé Balbulus (le Bègue), auteur de proses, d'hymnes et de curieux écrits didactiques.

Au début du IXe siècle appartient un chant populaire germanique, publié jadis en partie par Lambeck, d'après un manuscrit de Vienne, et où sont célébrés les hauts faits de Charlemagne et de Roland. Mais il est impossible de déterminer sur quel genre de mélopée pouvait être déclamé ce poème, d'une versification grossière. Il en faut dire autant de la chanson, en strophes composées de vers brefs, relative à l'avènement de Louis le Débonnaire.

Il est un fait qu'il convient de noter ici et que nous aurons lieu de rappeler plus tard : nous voulons parler de l'antipathie des nations germaines pour la langue latine et, par suite, pour le chant religieux adapté à des mots latins. Ailleurs, il n'y avait point d'opposition absolue entre la langue savante des clercs et le langage vulgaire des laïques, puisque celui-ci n'était, en

quelque manière, qu'un latin barbare où se retrouvaient partiellement l'ancienne syntaxe et l'ancien vocabulaire. Au contraire, en Allemagne, le latin et la langue commune se superposaient sans se mélanger. Le peuple répugnait à se servir d'un idiome trop étranger à son génie et qui ne satisfaisait ni son intel-



PSALTÉRION (IXe siècle).

ligence ni son oreille. Il en résultait que la population, réfractaire à l'usage du chant liturgique et refusant de s'y associer, ne consentait guère à chanter que le *Gloria tibi Domine* et le *Kyrie eleison* (celui-là même parfois traduit en langue vulgaire). De là ces *Kyrielles,* suites de *Kyrie eleison,* adaptées aux différents moments de l'office, par lesquelles les fidèles répondaient aux diverses parties de la liturgie entonnées par les prêtres. Le *Kyrie eleison* devint aussi une sorte de vivat, d'in-

terjection belliqueuse, puis un véritable cri de guerre dans certains chants composés en langue teutonique.

Le xe siècle marque, en Allemagne, un certain progrès musical, qui se traduit même dans la musique instrumentale. C'est à ce moment, en effet, que l'on constate, d'une manière positive, l'existence de divers instruments, embryon informe de l'orchestre : la flûte, les cymbales, la guitare, la viole, le psaltérion ou *rote*, l'orgue, de petites dimensions, portatif, embrassant environ deux octaves, la harpe, également portative et fort petite (cette dernière connue depuis longtemps des populations voisines de la Scandinavie).

Dans ce même xe siècle, signalons l'existence de saint Adalbert, évêque de Prague, né en 939; apôtre de la foi catholique en Hongrie, en Pologne, plus tard en Prusse, il composa, en langue esclavonne, des chants litaniques; on lui attribue en outre une hymne en l'honneur de la mère de Dieu, que les Polonais avaient l'habitude d'entonner avant de combattre.

Au xe siècle aussi vécut Hrotsvitha, religieuse de l'ordre de saint Benoît, célèbre dans l'histoire littéraire. Il est admissible, autant que l'on en peut juger par des textes, d'ailleurs obscurs, qu'elle ait cultivé l'art musical aussi bien que la poésie; elle aurait mis en musique son *Panégyrique des Othons*, ainsi que plusieurs récits héroïques, celui entre autres d'un martyre, préalablement versifié par elle.

Les moines de l'ordre de saint Benoît, auquel appartenait Hrotsvitha, avaient fréquemment insisté, auprès des évêques ou dans les conciles, sur l'antipathie que les populations germaniques, d'une évangé-

lisation encore assez récente, témoignaient pour la langue latine. Il fallait, suivant eux, s'approprier la langue vulgaire pour en faire un instrument de propagande. Dans cet esprit, ils traduisirent en vieil allemand



LYRE, CARILLON, MONOCORDE (IXe siècle).

un certain nombre de psaumes et d'hymnes. Ces essais commencèrent dans le courant du xe siècle.

Quant aux noms qui, dans le xie siècle et pour les pays allemands, se rapportent à l'histoire de la musique, ce sont presque tous des noms d'ecclésiastiques. Ainsi, tout à fait au début de ce siècle, nous trouvons l'abbé Hériger, auquel on doit le chant de l'hymne de la Vierge, *Ave per quam*, et les antiennes de saint Tho-

mas, *O Thoma Didyme* et *O Thoma Apostole*, dans l'office de ce saint. A Hilpéric, moine de Saint-Gall, on attribue la composition d'un traité *De Musica*. Hermann, religieux de Reichenau et surnommé *Contractus* en raison de la paralysie de ses membres, a été, selon la tradition, l'auteur de chants en l'honneur de saint Gordien, de saint Épimaque, de saint Afre, de saint Magnus, de saint Wolfgang; il écrivit sur la musique deux opuscules dont le plus étendu, intitulé *Musica*, était un exposé des modes musicaux de l'ancienne Grèce.

Enfin, c'est dans le XIe siècle que se rencontre la figure assez imposante de Francon, personnage au sujet de qui se sont élevées des polémiques dans lesquelles, en un ouvrage du genre de celui-ci, nous n'avons pas à prendre position. Il est un de ces hommes qui, à ces époques encore naïves, pouvaient absorber et résumer la science totale de leur temps et qui, dans leurs goûts encyclopédiques, s'aventuraient à écrire *de omni re scibili*. Il fut astronome et philosophe; son rôle musical, du moins à l'égard de la théorie, peut être jugé considérable, si l'on estime, comme nous, qu'il n'y a pas à tenir compte de la longue discussion tentée autrefois à ce sujet par Kiesewetter, dans la *Gazette musicale* de Leipzig. Mais c'est en un livre technique qu'il conviendrait d'examiner en détail les questions relatives à *l'Ars cantus mensurabilis* et au *Compendium de discantu*. Bornons-nous à dire ici que ces écrits marquaient, dans l'évolution de la théorie musicale, une étape importante, puisqu'il s'agissait, dans l'un, de substituer à la notion du plain-chant sans

mesure celle du chant mesuré, et, dans l'autre, de faire succéder à la barbare diaphonie, consistant en suites antitonales de quintes et de quartes, une harmonie véritable, bien gauche encore sans doute, mais fondée sur des principes logiques.

Avec le XIIe siècle, la lumière s'accroît. Nous sortons des régions de la préhistoire pour aborder le terrain de l'histoire proprement dite. A cet instant apparaissent les *Chants de Noël* et d'autres textes publiés par Grimm et par Hoffmann de Fallersleben. Un de ces chants, en particulier, s'il appartient encore constitutionnellement à la tonalité du plain-chant, affecte déjà, dans une portion de son développement, un aspect moins primitif.



HAUTBOIS, TAMBOURIN ET CHANTEUSES
(XIIIe siècle. — Ms. des Minnesinger).

On ne peut, dans le XIIe siècle et au début du XIIIe, omettre ni le bénédictin Conrad, auteur d'un livre *De Musica et differentia tonorum*, ni le quasi-légendaire Albert le Grand, scolastique fameux et évêque de Ratis-

bonne, qui composa aussi un *De Musica* et donna un commentaire sur les problèmes d'Aristote concernant la musique.

Le XIIIe siècle est, pour toute l'Europe, une époque très brillante. La sécurité publique augmente ; la civilisation refleurit et commence à s'orner de tous les prestiges de la poésie et des arts. Ce mouvement se fait sentir dans l'Allemagne, jusque-là un peu en retard sur les contrées de l'Occident. Les Croisades avaient ouvert le monde oriental, qui, comme on l'a fait remarquer, était encore, en un sens, le pays de la haute culture, du savoir ingénieux et délicat. Il y eut alors, chez les nations européennes, sous ces influences heureuses, une sorte de première Renaissance, dans laquelle les pays Germains eurent leur part, principalement grâce à l'école poétique et musicale des Minnesinger.

C'est de cette grande école que nous allons nous occuper, mais auparavant nous voudrions dire en passant un mot d'un historien et théoricien de la musique au XIIIe siècle, le dominicain Jérôme de Moravie, qui passa une partie de sa vie dans le couvent de la rue Saint-Jacques à Paris, et qui écrivit un *Traité de musique* rempli de choses curieuses. Un des chapitres, d'un intérêt capital, traite des instruments en usage à cette époque ; il contient des détails sur le rebec et la viole, et, d'une façon générale, sur les dimensions, l'accord et l'étendue des instruments à archet.

Arrivons aux Minnesinger. Une remarque s'impose tout d'abord : ce furent des personnages de goûts et d'usages aristocratiques. On trouve parmi eux des princes, un empereur, des rois, des ducs, des mar-

graves, des comtes. Citons en particulier Otto de Boten-



LES MINNESINGER : HILDBALD VON SCHWANGEN
(XIIIe siècle).

lauben, comte de Henneberg, qui se croisa en 1217, mourut en 1254, et que son épitaphe qualifie de *sapiens*,

fortis, generosus, strenuus et justus, præclarus et ingeniosus. Bechstein lui a consacré une monographie intéressante. Nithart, son contemporain, était aussi de race noble. Il semble avoir été moins poète, mais plus musicien que la plupart de ses émules. Il alla à la Croisade, et, sans doute avec le duc d'Autriche, assista au siège et à la prise de Damiette en 1219. C'est aussi dans l'entourage du duc d'Autriche, de Léopold VII, que brilla Henri d'Ofterdingen. Il vint ensuite au château de Wartburg, et, dans *le Livre des héros,* réunit les plus anciennes chansons allemandes.

A la cour du landgrave de Thuringe, Hermann, grand protecteur des arts, il fut l'ami de Wolfram d'Eschenbach, un des premiers artistes de son temps et qui se livra à une sorte de tournoi musical et poétique avec Klingsohr. L'un fut jugé plus habile dans le chant religieux et l'autre dans le chant profane. Élève d'un maître alors célèbre, Friedebrandt, Wolfram d'Eschenbach vit sa renommée se répandre dans tous les pays germaniques.

Quant à Klingsohr, qui balançait la réputation du précédent, certains critiques, entre lesquels il faut placer Grimm et Gœrres (l'écrivain qui a si curieusement commenté les traditions relatives à Montsalvat et au Graal), inclinaient à ne voir en lui qu'un être purement symbolique, et considéraient comme un épisode légendaire sa lutte courtoise, au château de Wartburg, avec Wolfram d'Eschenbach. Ce personnage mystérieux, versé dans la magie, qui passait pour avoir parcouru l'Arabie à l'époque des Croisades et pour avoir étudié à Cracovie, à Paris et à Rome,

semble bien réellement appartenir à l'histoire, si l'on s'en réfère aux témoignages d'écrivains presque con-



LOHENGRIN.

temporains, tels que Dietrich d'Apolda, le biographe de sainte Élisabeth de Hongrie.

Mentionnons encore Alexander, surnommé *le Sau-*

vage, qui mena une vie nomade de château en château, et qui frappa les imaginations par le caractère étrange de ses chants, auxquels ne manquaient cependant ni la grâce, ni la douceur.

Nous ne pouvons guère que citer Gottfried de Strasbourg, et Ulrich de Lichstenstein. Il y a lieu d'insister un peu plus sur Walther de Vogelweide, très illustre en son temps; il fut, à la même époque que Wolfram d'Eschenbach, l'hôte du landgrave Hermann. Le musicien poète d'alors, qui, de nos jours, a atteint le plus haut degré de notoriété, c'est Tannhäuser; il semble, dans l'incertitude des documents, avoir appartenu à une époque un peu postérieure; néanmoins, Richard Wagner, par un de ces anachronismes permis à l'art, a pu, dans son opéra, le faire participer au tournoi artistique de Wartburg en 1207. Pour tout le reste, d'ailleurs, Wagner s'est conformé aux données historiques. Tannhäuser, plus ardent et plus sensuel que la plupart de ses rivaux, chanta effectivement les délices du Vénusberg et il encourut, à cause de cela, la réprobation de la cour pontificale.

Nous n'avons pas à apprécier ici la valeur poétique des travaux des Minnesinger. Quant à la musique sur laquelle se déclamaient leurs compositions, certains spécimens en ont été conservés par les manuscrits; transcrits en notation moderne dans des publications savantes, ils ont même passé depuis dans des ouvrages de vulgarisation. Ces chants, d'une allure souvent chevaleresque, nous paraissent, à distance, assez peu expressifs. Parfois la mélodie est ornée de fioritures, de groupes, dans lesquels la plupart des auteurs croient reconnaître

une influence orientale due aux Croisades. On sait, en effet, quel a été de tout temps le goût des Orientaux pour



HARPE
(Ms. de *Tristan et Iseult*. Bibliothèque nationale. — XIVe siècle).

ce genre d'élégances vocales. C'était là ce qui distinguait le chant des primitives églises d'Asie ; la même tendance

s'accuse dans les mélopées, souvent très ornées, de la Synagogue, ainsi que dans les chants de muezzins.

Relativement, et bien que leur art, par comparaison avec celui des écoles postérieures, nous semble incolore et pauvre, l'époque des Minnesinger fut celle d'une véritable floraison artistique. Néanmoins et malgré les succès obtenus, ils succombèrent, vers la fin du XIIIe siècle et dans les premières années du XIVe, devant la fortune des Maîtres Chanteurs, destinée à une durée beaucoup plus longue. Cette substitution d'une école à une autre eut pour cause principale la modification apportée, vers cette date, à l'état social et à celui de la civilisation. L'éclat chevaleresque allait en s'amortissant. Les petites cours féodales, vrai foyer de l'art des Minnesinger, avaient perdu en grande partie leur orgueil et leur puissance. D'une part, il s'était formé de grands pouvoirs fortement organisés, qui éclipsaient et rejetaient dans un rang infime les seigneuries longtemps turbulentes, les souverainetés de proportions réduites. D'autre part, les cités laborieuses, accroissant leur opulence par leur patiente industrie et ayant déjà, dans le travail de leur croissance assez lente, dépassé la période de l'enfance, commençaient à apporter dans le monde un élément civil et bourgeois avec lequel on allait avoir à compter. Succédant aux chevaliers-poètes, sortes d'amateurs assez dépourvus d'instruction, les Maîtres Chanteurs devaient faire prévaloir dans l'art un tout autre esprit, plus exact et plus méthodique, plus soucieux du détail, un esprit d'ouvriers habiles et appliqués. Si, par les grands côtés de l'inspiration, ils restent au-dessous de leurs devan-



LES MINNESINGER : HERR BLIGGE VON STEINACH
(XIIIe siècle).

ciers, du moins les surpassent-ils beaucoup par le savoir, la variété ingénieuse, le fini et la dextérité de la facture. Parmi ces premiers Maîtres Chanteurs appelés à inaugurer un développement qui se prolongea plus de deux siècles, il faut citer Kantzler, Müglin, Marner, Érenboten, et surtout Frauenlob. Nous ne nous arrêterons qu'à ce dernier, car ce que nous en dirons s'applique à la plupart de ses contemporains.

De petite extraction, élevé par bienfaisance dans un établissement réservé aux indigents, il mena une vie assez errante; il visita plusieurs cours : on le voit successivement chez Éric VIII de Danemark, chez le margrave de Brandebourg, chez Meinhard V, duc de Carinthie. Il accompagna Rodolphe de Hapsbourg dans sa guerre contre Ottokar de Bohême et assistait à la bataille de Marchfeld, où ce prince trouva la mort. Par sa science de la composition, par la flexibilité d'imagination dont il fit preuve dans l'invention ou le renouvellement des rythmes, il obtint de vifs succès que lui valurent tour à tour ses cantiques religieux et ses chansons amoureuses ; un chroniqueur assure qu'à sa mort les dames, en pleurant et en poussant des cris de douleur, portèrent son corps de sa demeure au lieu de sa sépulture. Dans sa poésie où il fait souvent œuvre de moraliste, parfois de satirique, avec une prédilection marquée pour le tour sentencieux, il n'a point l'envolée des maîtres de l'âge précédent. Quant à sa musique et à celle de ses principaux émules, elle ne se distingue point d'une manière fondamentale de celle de ses prédécesseurs. C'est la même monotonie. Les ornements y ont aussi leur place; toutefois, ils sont d'une nature un

peu différente, plus ordonnés et d'un genre plus sobre.



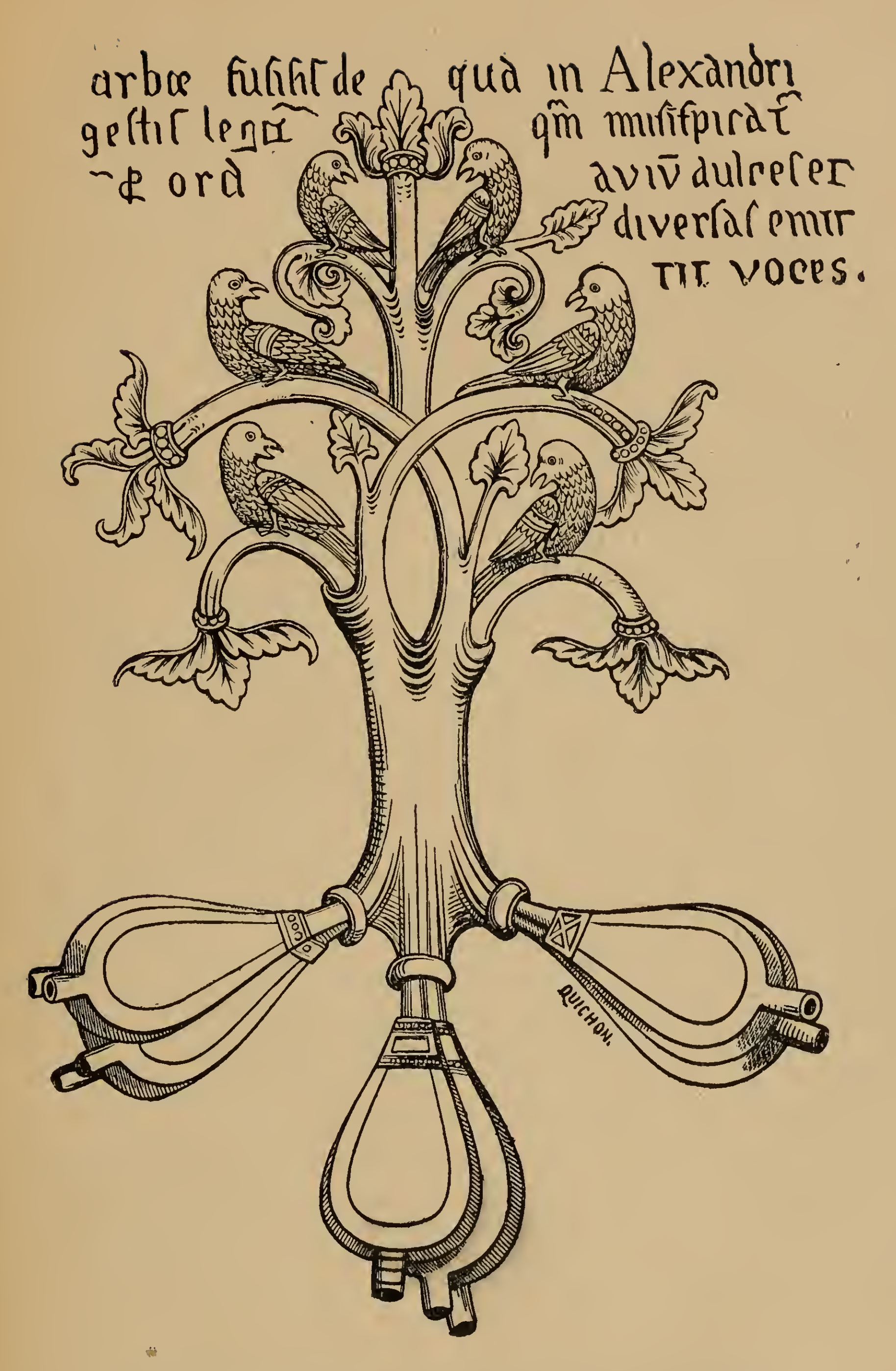
LES MINNESINGER : REINMAR DER VIDILLER (XII.e siècle).

De l'église à l'atelier et à l'école, l'existence des Maîtres Chanteurs s'organise dès lors comme celle de

modestes artisans, constituant une véritable corporation ouvrière; ils possèdent des statuts compliqués et forment une hiérarchie d'apprentis, de compagnons et de maîtres. Tous exerçaient, d'ailleurs, des métiers manuels; on compte parmi eux un maréchal-ferrant, un armurier, un pelletier, un boulanger, un serrurier, un tailleur, etc.

Tels sont les artistes humbles, mais avisés et persévérants, dont les travaux remplirent le XIV[e] siècle. La musique, au reste, ne fut point absolument confinée dans leurs mains. Des personnages ecclésiastiques, imbus d'un autre esprit, coopérèrent à l'œuvre musicale de ces temps. Il nous suffira de citer le premier titulaire du siège archiépiscopal de Prague, Arnest, auteur, en 1350, d'un chant en langue bohême, avec la musique, consacré à la louange de saint Wenceslas. Dans la série des théoriciens, nous placerons Hugon, qui, en 1332, composa un poème didactique, les *Flores musicæ*, dont les exemples nous fournissent des éclaircissements sur la notation saxonne aux IX[e], X[e] et XI[e] siècles. Keinspeck est un peu postérieur avec son traité de plain-chant, le *Lilium musicæ planæ*. Enfin, dans la seconde moitié du siècle, nous rencontrons le plus ancien facteur d'orgues connu en Allemagne, Nicol Faber, qui appartenait au clergé et auquel est attribuée, vers 1359, la construction du grand orgue d'Halberstadt, comportant deux claviers à la main, un clavier destiné à être joué avec les genoux, et vingt soufflets. Ces instruments d'un art primitif étaient d'une sonorité aigre et dure.

Nous sommes parvenus à l'extrême limite des temps



ORGUE EN FORME D'ARBRE CHARGÉ D'OISEAUX.

D'après un manuscrit de Saint-Blaise (XIIe siècle).

que l'on confond d'ordinaire sous le nom de Moyen Age. Il ne faut point, d'ailleurs, exagérer l'importance de ces divisions imaginées pour faciliter la répartition des faits, et l'on doit toujours se représenter que les événements historiques forment une trame continue, sans séparation réelle. Néanmoins, c'est bien au xve siècle et vers la date habituellement reconnue comme marquant la fin du Moyen Age, que commencent à se faire jour certaines tendances jusque-là comprimées, et qui, désormais sans entraves, détermineront, en ses principaux caractères, la période qui fera l'objet de notre étude dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE.

Commencement des temps modernes. — Isaac et Hofhaimer. — Progrès instrumental. — Le contrepoint. — L'imprimerie. — Les Réformateurs. — La liturgie. — Le choral. — Luther. Walther et Martin Agricola. — Musique savante et musique populaire. — Senfel, Hans Sachs, Hermann Finck, etc. Nombreux compositeurs. — Les organistes. — La composition musicale à la fin du xvi[e] siècle. Léon Hassler et Gumpeltzhaimer.

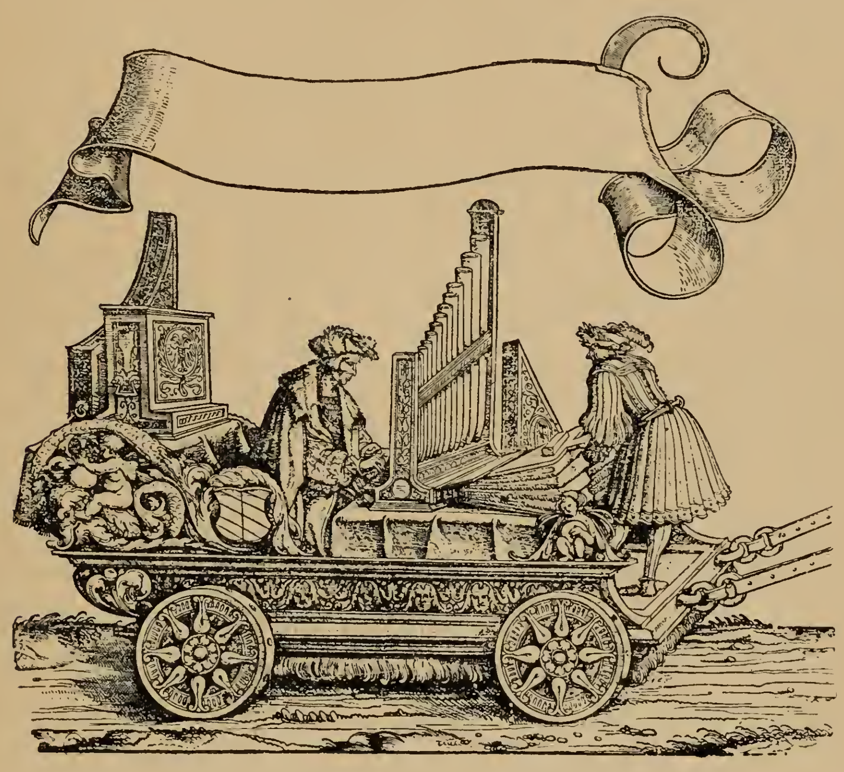
Au point de vue de l'étude musicale, le xv[e] et le xvi[e] siècle, en Allemagne, ne se peuvent séparer. Mais le premier de ces deux siècles ne fut guère qu'une époque de travail sourd et latent; la belle période, riche en elle-même, et portant le germe de temps encore plus brillants, ne commence qu'avec le xvi[e] siècle. On marche peu à peu vers la vraie musique; on va conquérir le terrain solide où s'élèveront les monuments durables. De jour en jour on s'éloigne du déchant, de l'harmonie barbare et élémentaire; on constitue, on assouplit incessamment, par un progrès peu rapide, mais continu, l'harmonie proprement dite, c'est-à-dire l'art de faire entendre plusieurs sons concertants en tenant compte du bon sentiment tonal et des lois correctes de la modulation. Le contrepoint, d'abord lourd et malhabile, se développe, se ramifie dans tous les sens, aboutissant

peu à peu aux formes scolastiques, aux imitations régulières et aux canons.

La chanson à la façon italienne et française, le motet à plusieurs voix, le genre madrigalesque vont, petit à petit, se répandre en Allemagne, et donneront lieu à des tentatives où l'esprit germanique marquera sa note propre, tantôt par la profondeur ou la naïveté du sentiment, tantôt par l'allure savante, poussée parfois jusqu'au pédantisme. Les grands phénomènes intellectuels du temps se refléteront dans l'art musical avec intensité. C'est d'abord la Renaissance et sa conception optimiste du monde, succédant à la mortification chrétienne. C'est ensuite la Réforme, qui apportera à la société germanique comme une sève nouvelle. Par l'usage qu'ils feront du chant populaire, Jean Huss et les frères Moraves seront les prédécesseurs authentiques de Luther. Ils feront pressentir le parti qu'il saura tirer de la musique, considérée comme un instrument de propagande.

La seconde moitié du XV[e] siècle nous offre quelques noms dignes de subsister : par exemple celui de Rodolphe Agricola, philosophe hardi, qui concourut à la restauration des lettres classiques, et s'occupa aussi de composition musicale. Henri Isaac, voué à la musique religieuse, écrivit des motets dont on vantait la beauté. Par une fortune assez rare pour les Germains de cette époque, il eut une carrière brillante en Italie, et fut, à Florence, maître de chapelle de l'église Saint-Jean, sous Laurent le Magnifique. Plus tard, il entra au service de l'empereur Maximilien I[er]. A la cour de ce même prince, nous trouvons, en qualité d'organiste,

Hofhaimer, habile aussi sur d'autres instruments et qualifié de « prince des musiciens ». Il fut le maitre de Wolfgang de Vienne, de Jean de Cologne, de Schachinger de Padoue, de Conrad de Spire. L'empereur lui conféra des lettres de noblesse, et le roi de Hongrie



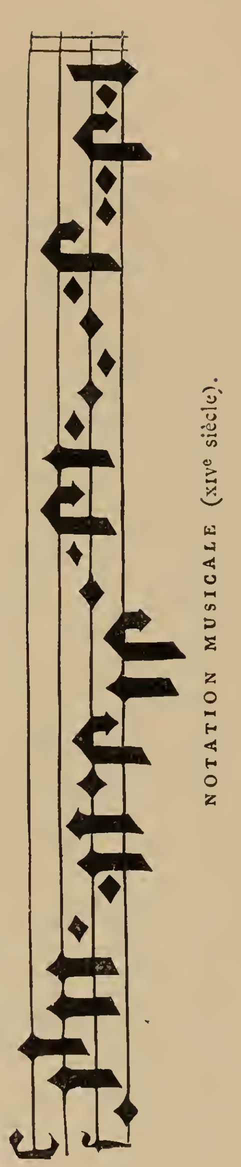
HOFHAIMER (PAUL), 1449-1537.
Triomphe de Maximilien, par Albert Dürer.

le créa chevalier de l'Éperon d'or. Son portrait fut peint par Lucas Kranach, et dans le « Triomphe de Maximilien », exécuté par Albert Dürer en 1512, on le voit figurer sur un char où il joue de l'orgue. La bibliothèque impériale de Vienne possède des manuscrits de lui. Sa musique est remarquable par la force et la plé-

nitude du sentiment harmonique. Une chose bien caractéristique de ces temps où le monde revient avec une sorte d'ivresse à la culture classique, c'est qu'il mit en musique des odes d'Horace, des vers de Virgile, de Catulle, de Martial.

Le progrès dans la lutherie et la facture des orgues commençait à se faire sentir, et favorisait le développement de la musique instrumentale. Le plus ancien luthier allemand dont le nom soit venu jusqu'à nous est Conrad Gerle; il ne mourut qu'en 1521, mais florissait déjà, dès 1461, à Nuremberg. Ses luths, sous la désignation de luths d'Allemagne, étaient connus dans toute l'Europe, et l'on voit par les comptes de l'hôtel de Charles le Téméraire que ce prince, en 1469, en avait fait acheter trois. Un musicien instruit, un virtuose exercé, Hans Frey, beau-père d'Albert Dürer, s'appliqua aussi à la fabrication des luths. En ce qui concerne l'orgue, nous signalerons Castendorfer, de Breslau, qui améliora les pédales. Il fit un orgue à Nordlingen, en 1466, et celui de la cathédrale d'Erfurt en 1483. Burckhard fut également réputé comme constructeur d'orgues, à Nuremberg, dans le xve siècle, ainsi que Crantz, auquel on dut l'orgue de l'église collégiale de Brunswick en 1499. C'est ici le lieu de mentionner les travaux de Virdung, prêtre et organiste de la même époque, auteur d'un traité consacré à la description des instruments à clavier alors en usage, le clavicitherium, le clavecin, la virginale, le clavicorde.

On cite Traugott Eugénius, cantor à Thorn vers 1490, comme un des plus anciens musiciens allemands qui aient employé le contrepoint proprement dit. Vers


NOTATION MUSICALE (xive siècle).

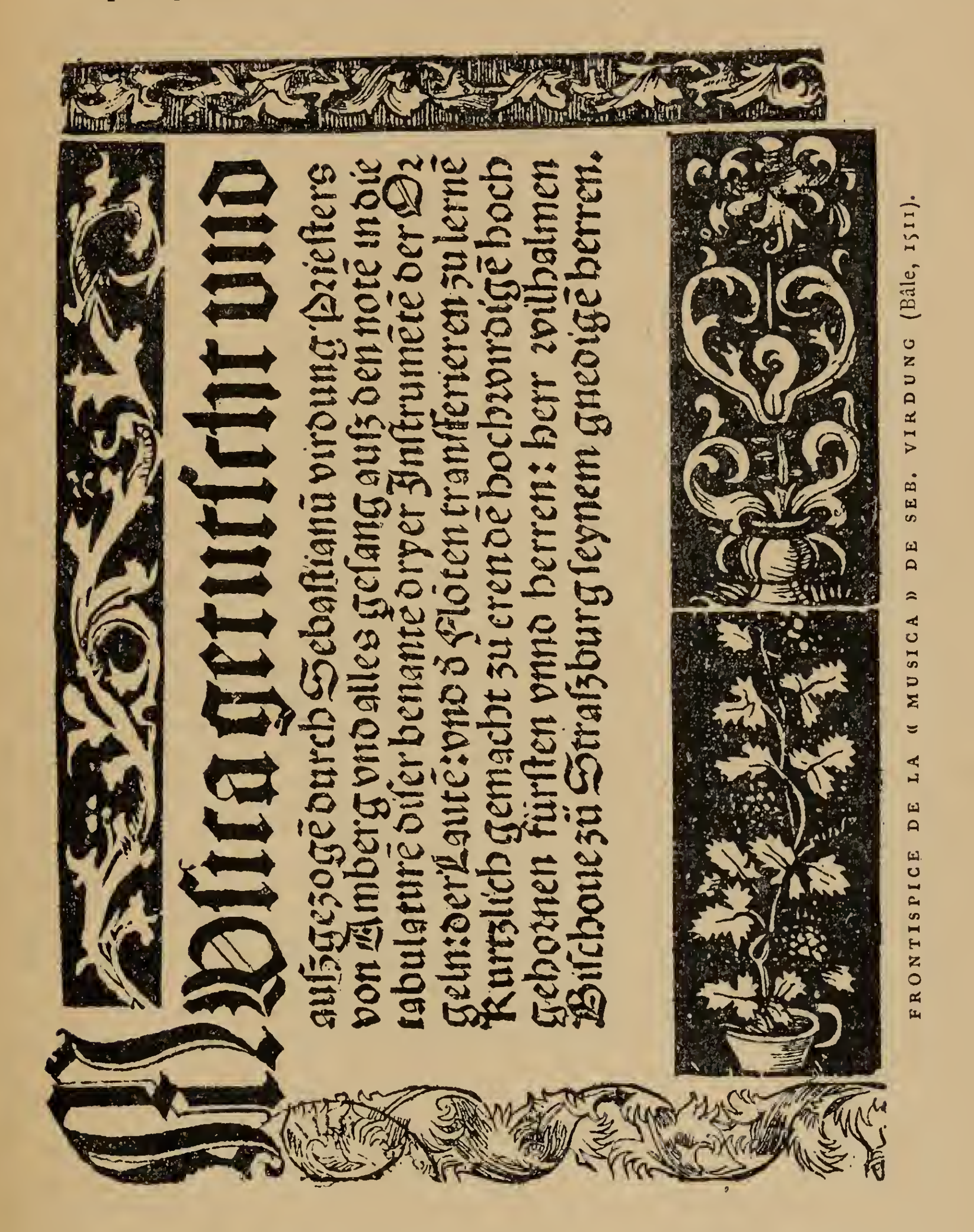
cette date, le moine Adam de Fulde écrivait un cantique à quatre voix, d'un style très pur, véritable spécimen de la composition régulière à plusieurs parties. Versé également dans la théorie, il donnait un bon ouvrage didactique en quatre livres, où sont étudiés successivement l'invention, le chant, les voix et leur portée normale, les muances, les clefs, les modes et les tons, la mesure et les consonances. Le traité de Jean Aventinus est à peu près du même moment.

La découverte de l'imprimerie devait avoir, pour la diffusion de la musique, une portée considérable. Aux dernières années du xve siècle remontent les plus anciens essais de ce genre. Le premier nom que l'on rencontre en ce sens est celui de Jean Ott de Nuremberg, qui ne mourut qu'en 1549, mais dont la carrière commence avant le début du xvie siècle. Froschauer d'Augsbourg est contemporain du précédent. Les uns ont soutenu qu'il se servait, dans ses impressions, de planches gravées en bois ; d'autres croient qu'il faisait usage de caractères mobiles, lesquels auraient été employés, en 1498, pour le *Lilium musicæ planæ* de Keinspeck, et peut-être, en 1520, pour la riche collection de motets de Peutinger.

Dans le même ordre d'idées, on ne peut oublier Oglin d'Augsbourg, et, un peu ultérieurement, encore à Augsbourg, Kriegsstein, homme fort distingué en son art, qui commença ses publications vers 1528 et donna, en 1540, un intéressant recueil, consacré non seulement aux Allemands, mais aussi à leurs émules de Flandre et de France. En 1538, Petrejus de Nuremberg publia, en quinze livres, une intéressante collection de messes. Rhaw est connu par la publication de bons ouvrages didactiques, ainsi que d'un *Selectæ* d'anciens maîtres germaniques. Enfin, il convient de faire une place à part aux imprimeurs de Munich. Le plus fameux peut-être est Adam Berg, dont l'étonnante activité commença à se manifester vers 1540. Les frais des somptueuses éditions établies grâce à ses soins furent couverts par les ducs de Bavière, protecteurs zélés de tout ce qui touchait aux arts. Sa collection in-folio, désignée sous le titre général de *Patrocinium musices*, ne comprend pas moins de dix volumes en grands caractères pour l'usage des chœurs d'église. La première série de cet ensemble est tout entière occupée par les ouvrages de Roland de Lassus. Dietrich Gerlach, à Nuremberg, ne fut guère moins célèbre. Associé avec Neuber, il imprima beaucoup de recueils réunissant les compositions des maîtres alors les plus illustres. Le catalogue (imprimé plus tard en 1609) des ouvrages sortis de ses presses donne une idée avantageuse de ses persévérants efforts.

Cependant les contrapontistes poursuivaient patiemment leur utile besogne. Breitengasser, par ses hymnes et ses messes, partage avec Isaac, Henri Finck

et quelques autres, la gloire d'avoir fondé la véritable


Musica getutscht und
außgezogẽ durch Sebastianũ virdung Priesters
von Amberg vnd alles gesang auß den notẽ in die
tabulaturẽ diser benantẽ dryer Instrumẽtẽ der Or=
geln: der Laute: vnd d' Flöten transferieren zu lernẽ
Kurtzlich gemacht zu erẽ dẽ hochwirdigẽ hoch
gebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen
Bischoue zu Straßburg seynem gnedigẽ herren.

FRONTISPICE DE LA « MUSICA » DE SEB. VIRDUNG (Bâle, 1511).

école allemande. Auprès de lui, on peut nommer Braettel, un moment attaché au duc de Wurtemberg

en qualité de secrétaire, Blanckenmüller, Artophius, Alectorius, dont les motets furent très goûtés, Lautensack et Bogentantz qui se firent surtout estimer l'un comme organiste et l'autre comme théoricien; Salblinger qui recueillit des compositions de divers musiciens, à quatre, cinq, six et huit voix; enfin Mahu, un des plus remarquables parmi tous ces précurseurs. Il se recommande par l'élégance et le naturel dans le mouvement des voix, par la franchise du sentiment harmonique, par la manière aisée avec laquelle il traite le genre intrigué. Ses *Lamentations de Jérémie,* à quatre voix, passent aux yeux des connaisseurs pour un des beaux monuments qui nous soient restés de cette période.

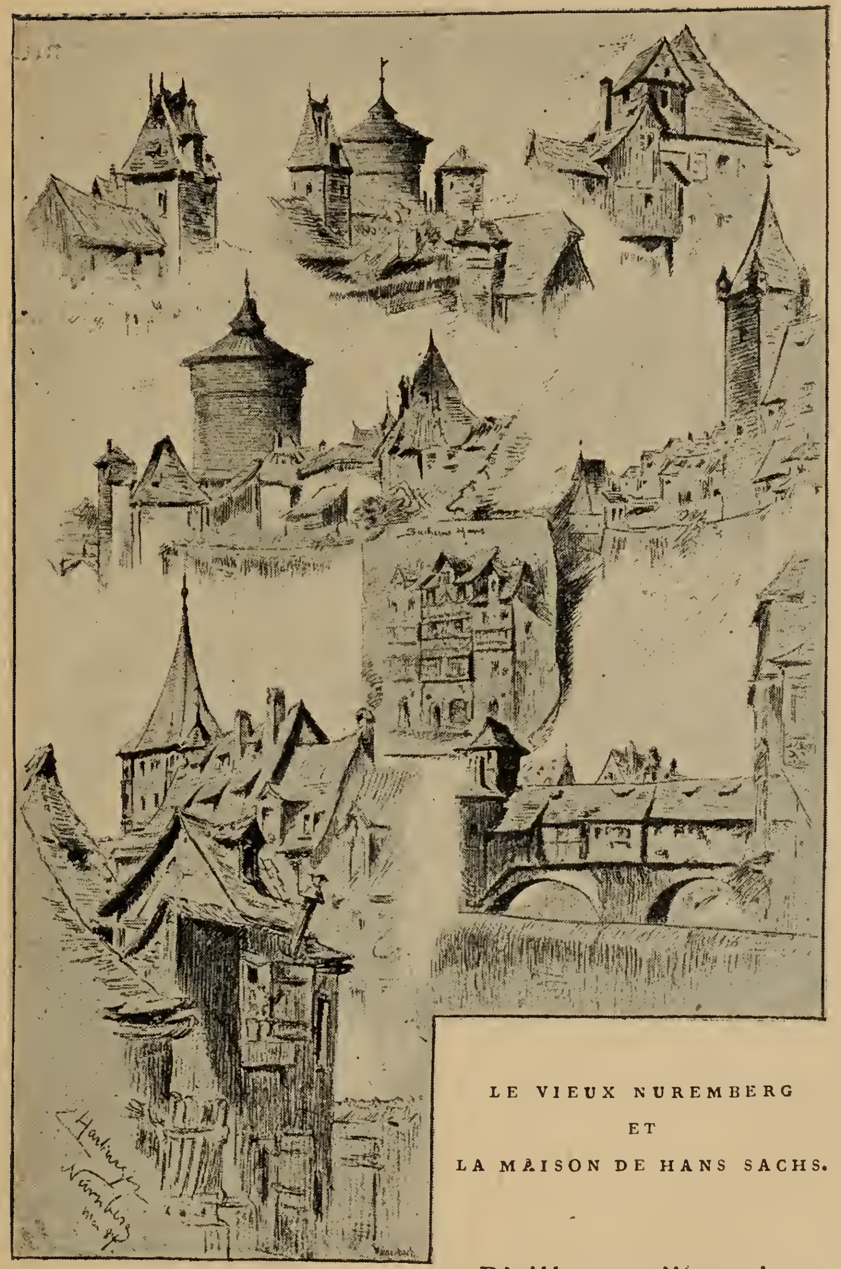
La musique se trouvait dans une situation florissante, lorsque l'action de Luther (1484-1546), s'exerçant en toutes choses, se fit aussi éprouver, directement et par contre-coup, dans ce domaine. La réforme du culte, chez un peuple chanteur, possédant l'instinct du chant à plusieurs parties, devait, comme il arriva, modifier profondément les données d'après lesquelles cet art évoluait. Doué lui-même d'une belle voix, ayant du goût pour l'harmonie, Luther a écrit, en 1538, une lettre qu'on désigne souvent sous le nom d'*Éloge de la musique*, *Encomium musices.* Il y définit, avec un rare bonheur d'expression, le pouvoir bienfaisant de la musique; il lui attribue, indépendamment du charme esthétique, une salutaire puissance morale. Dans la façon dont il définit les hommes sensibles à la musique et ceux qui y demeurent réfractaires, on retrouve presque les idées rendues par Shakespeare, d'une

manière si exquise, à l'une des plus jolies scènes de *la Douzième nuit*.

On sait que, à l'égard de la liturgie, si Luther ne proscrivait pas absolument le chant latin, il voulait le remplacer partiellement par le chant en langue vulgaire. On juge du succès que devaient obtenir ces vues, d'accord avec la tendance nationale dont nous avons signalé l'existence, dès les plus hautes époques, dans le chapitre précédent. D'ailleurs Luther avait soin de faire observer que ce n'était pas là, dans le sens rigoureux du mot, une innovation. C'est ce que démontrèrent ses partisans, au premier rang desquels il faut placer Mélanchthon, dont Bossuet a tracé un si admirable portrait, à l'une des plus éloquentes pages de son *Histoire des Variations*. Mélanchthon indique que ces chants en langue vulgaire avaient existé dès le XII[e] siècle. Luther en composa lui-même; quelques-uns de ceux qui nous ont été transmis sous son nom sont d'une attribution douteuse; néanmoins, il est réellement l'auteur de plusieurs mélodies de l'ancien *Choralbuch*, dont la première édition remonte à l'aube même de la Réforme, en 1524. Auprès de lui, comme un des plus anciens compositeurs de chant choral pour les églises réformées, nous mentionnerons Hans Walther, maître de chapelle à Torgau, que Luther fit venir à Wittemberg en 1524, pour lui confier l'examen des questions musicales se rapportant au culte. Martin Agricola peut être considéré comme le fondateur de la grande école luthérienne de Magdebourg. Musicien instruit, il fut le premier à abandonner, dans la musique instrumentale, l'ancienne tablature allemande

pour la notation moderne. Il est le plus ancien des nombreux compositeurs qui ont harmonisé le chant *Ein' feste Burg*, véritable *Marseillaise* de la Réforme, et que, de nos jours, ont rendu si célèbre, même en pays catholiques, *les Huguenots* de Meyerbeer et la *Réformation-Symphonie* de Mendelssohn. Il fut aussi, entre les réformateurs, un de ceux qui comprirent, dès l'origine, quel rôle éducateur et pédagogique peut remplir la musique ; dans cet esprit, il composa un recueil de chants pour les enfants des écoles pendant leurs récréations. Ce même Agricola (on doit soigneusement le distinguer de ses différents homonymes) est l'auteur de *la Musique allemande figurée, avec des exemples pour former l'ouïe*, et de *la Musique allemande instrumentale dans laquelle il est donné des renseignements sur la manière dont on peut apprendre le chant et toute espèce d'instruments à vent, comme aussi à jouer de l'orgue, de la harpe, du luth, des violes*, etc. Un peu plus tard enfin, en 1541, il écrivit le *Petit livre de chant de tous les Évangiles du dimanche, ou courte musique laïque allemande avec les Évangiles pour tous les dimanches de l'année, à l'usage des enfants qui suivent les écoles, laïcs, jeunes filles, femmes*, etc.

Luther connut aussi Senfel, un des musiciens les plus appréciés de ce temps, qui servit tour à tour l'empereur Maximilien Ier et le duc Guillaume de Bavière, et dont la musique religieuse jouissait de l'estime universelle. Luther faisait cas de ses talents, et, s'il ne l'entraîna point dans sa sphère d'activité, du moins fut-il avec lui en rapports épistolaires.



LE VIEUX NUREMBERG
ET
LA MAISON DE HANS SACHS.

D'ailleurs, s'il avait ses partisans, le Réformateur avait aussi ses adversaires,

non moins ardents les uns que les autres. C'est ainsi que Cochlée, auteur d'un volumineux traité de musique, proposa à Luther une conférenee publique de discussion, à la suite de laquelle le vaincu serait brûlé vif. Moins forcené, Hermann Bonn soutint avec Luther des controverses théologiques; il appartient, en une certaine mesure, à l'histoire de la musique, puisqu'il fut, en 1541, l'éditeur du chant des hymnes et des proses.

Il y avait encore des gens de talent parmi les Maîtres Chanteurs dont l'école subsistait toujours, légèrement empêtrée, peut-être, dans les réglementations minutieuses et l'observance des prescriptions puériles. Plusieurs de ceux qui, en ce groupe un peu vieilli, se distinguaient par le mérite, tenaient pour la Réforme. Ainsi en était-il de Hans Sachs. Élève de Léonard Nunnenbeck, Sachs, créateur original et fécond, fut l'ami de Luther, et écrivit plusieurs cantiques avec leurs mélodies. Le barbier Hans Folz, autre Maître Chanteur, compte aussi entre les adeptes du nouveau dogme.

D'autre part, le remarquable compositeur et didacticien, Hermann Finck, auteur de canons à quatre parties, et d'une *Practica musica* où les exemples sont correctement écrits, était en rapports avec les Réformateurs, puisqu'il mit en musique un épithalame dont le texte avait été composé par Mélanchthon ; celui-ci fut de même l'ami de Copernicus de qui l'on publia, l'année de sa mort, en 1575, un recueil de musique vocale. Lossius, grand érudit, s'occupa du chant choral appliqué au culte luthérien, et, se vouant parallèlement



HANS SACHS ET ÉVA. — D'après Flüggen.

à l'art profane, prit pour texte de divers morceaux les premiers vers de *l'Énéide*, ainsi qu'une ode d'Horace et une épigramme de Martial.

Dachstein, prêtre catholique qui embrassa la Réforme dès 1524, doit être compris dans le même groupe de musiciens. Il y faut encore admettre Fries, littérateur et pédagogue, qui composa pour ses élèves des chants à plusieurs parties sur des fragments de poètes grecs et latins, et Heyden dont le *De arte canendi* nous donne une idée complète de l'état de la doctrine musicale, vers la fin de la première moitié du XVIe siècle.

Dans l'art vocal, nous aurons, aux âges qui vont suivre, à signaler nombre de virtuoses des deux sexes. Dès le XVIe siècle, nous trouvons un nom fameux, celui de Barbara Blumbergen, la belle cantatrice aimée de Charles-Quint et qui fut la mère de don Juan d'Autriche.

Les princes de l'époque témoignaient, de plus d'une manière, leur sympathie pour l'art musical. Entre les souverains les plus intelligents du siècle figurent les ducs de Bavière, notamment Albert V, protecteur des lettres et des arts, qui attira et retint auprès de lui le célèbre compositeur belge Roland de Lassus. Celui-ci fit école en Allemagne; un de ses élèves, Eccard, fut vice-maître de chapelle de Georges Frédéric, margrave de Brandebourg et duc de Prusse. Encore vivant au début du XVIIe siècle, il suivit la cour de son maître quand elle se transporta à Berlin. — Puisque nous avons parlé de Roland de Lassus, nous ferons observer que Josquin des Prés, placé généralement, ainsi que lui, dans l'école flamande, a été revendiqué comme

Allemand par quelques écrivains, et placé en compagnie des Henri Isaac et des Senfel. Ce qui du moins est certain, c'est qu'il eut des élèves allemands, en particulier Coclius, auteur, en 1552, d'un *Com-*



LUDWIG SENFEL (vers 1492 — vers 1557).

pendium musices, dont une des subdivisions est intitulée: *De regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.*

Nous avons hâte d'aboutir aux figures musicales, dignes d'attention, qui se dressent sur la limite de ce fécond XVIe siècle; mais précédemment, pour ne pas demeurer trop incomplet, et bien que la nature même



MUSICIENS GROTESQUES (xve siècle).

de notre travail nous resserre dans des bornes étroites, nous devons du moins signaler en passant : Dietrich, alors placé au premier rang dans l'opinion commune ; — Deiss, serviteur de Ferdinand I[er], et renommé pour le talent avec lequel il faisait chanter et concerter les voix ; — l'habile Antoine-Blaise Ammon, né en Tyrol, et vivant à la cour de Bavière ; — Greiter qui, élégant dans l'imitation, ingénieux dans l'arrangement tonal, a laissé, pour son temps, de vrais chefs-d'œuvre de facture ; — les théoriciens Henri Faber et Calvisius, auteurs de méthodes de musique *pro incipientibus ;* — Jean Hérold et ses *Belles chansons profanes dans le genre des canzone italiennes* ; — Ornithoparcus, qui composa l'excellent traité désigné sous le nom de *Micrologus ;* — Nicolas Hermann, cantor de Joachimsthal ; — Meiland, qui alla chercher des préceptes et des modèles à Venise et à Rome, les deux villes les plus musicales de la Péninsule : — Sartorius qui, en dehors de ses travaux pratiques, donna, en latin fort pur, un *Encomium musicæ ;* — les bons organistes Gaspard et Tobie Krumbhorn ; — Jean de Clèves, de la chapelle impériale ; — Eucharius Hoffmann, cantor à Stralsund vers 1580 ; — le contrapontiste Lupus Hellinck ; — Jean Heugel, maître de chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, Philippe le Magnanime, auquel succéda le landgrave Maurice-Auguste, prince instruit, habile compositeur, méritant une place dans la série si longue, et non close, des souverains allemands musiciens ; — enfin Victorinus qui, tout à fait à la fin du siècle, écrivit la musique d'une sorte de mystère ou de drame : *le Combat de l'archange saint Michel avec Lu-*

cifer, ouvrage représenté en plein air, comme les spectacles d'Oberammergau, par les étudiants, avec un chœur de neuf cents voix.

Nous espérons que l'on excusera cette énumération indispensable pour faire comprendre l'activité de tous ces laborieux ateliers où se transforme, avec la technique, la substance même de la musique. On peut dire que tous ces collaborateurs consciencieux coopèrent à une grande œuvre collective, et préparent un véritable art national.

Encore avons-nous fait un choix, en laissant de côté des hommes dont nous voudrions au moins rappeler le nom : Fortius, Jean Agricola, André Rauch, Aichinger, Avenarius, Jean Avianus, Melchior Bischoff, Brechtel, Corber, Wolfgang Ammon, et enfin Amerbach, organiste et contrapontiste, qui arrangea pour l'orgue et autres instruments des pièces alors célèbres, dues à Roland de Lassus, à Scandelli, à Meiland, à Ivo de Vento, à Clemens-non-papa.

Une petite place à part est réservée à Leisring, qui a, mieux que les précédents, échappé à l'oubli. On exécute encore parfois ses belles compositions *a capella.* Une de ces pages, d'un sentiment exquis, a figuré longtemps dans le répertoire de la Société des Concerts, à Paris. Notons, d'ailleurs, que son *Cymbalum Davidicum,* recueil de chants à quatre, cinq, six et huit voix, ne fut publié qu'au commencement du XVIIe siècle.

Il conviendrait de mentionner aussi, dans la dynastie formée par les Valentin Hausman, celui que l'on désigne sous le nom de Valentin II ; il fut très fécond, écrivit dans le genre madrigalesque et dans plusieurs

autres. On peut citer son *Jardin de Vénus*, *cent danses polonaises favorites*, *la plupart avec paroles.* Remarquons en passant que le goût allemand, et point peut-



JEAN HASLER (1564-1612).

être dans ce qu'il a de meilleur, s'accuse dans les titres souvent adoptés, pour leurs recueils, par les maîtres d'alors. Nous venons de voir le *Jardin de Vénus;* une autre collection de Lyttich, vers la fin du XVIe siècle, s'appelle assez ridiculement la *Clochette de Vénus.*

Friderici, un peu postérieurement, donne le *Bouquet musical, composé de fleurs odoriférantes écloses dans le jardin de Vénus*, ainsi que l'*Amulette musicale contre la mélancolie*. L'exemple le plus bizarre en ce sens est ce titre choisi par l'organiste Ghro : *Manteau composé de divers bons petits morceaux brodés et cousus ensemble*.

Valentin II Hausman, dont nous parlions tout à l'heure, était organiste. A cette époque, comme à la précédente et à celles qui vont venir, l'orgue, en Allemagne, joue un rôle considérable dans le perfectionnement de la sévère musique d'école. Entre les bons organistes du temps, il faut placer Gaspard Hassler, Bernard Fabricius, dont le style se distingue par la richesse de l'ornementation, et Henri Compenius. En même temps, la construction des orgues accomplit des progrès. Henri Compenius, précisément, ne fut pas seulement virtuose, mais aussi constructeur. Il fit l'orgue de la cathédrale de Magdebourg, avec ses trois claviers, ses pédales et ses quarante-deux jeux; l'instrument ne fut terminé qu'en 1604. Un autre Compenius, Isaïe, qui professa la théorie de la construction pour ces instruments, se signala aussi dans la pratique; il a fait, à Hall, l'orgue de l'église Saint-Maurice. Auprès de lui mérite d'être rangé David Beck, habile artisan, qui vivait à Halberstadt dans les dernières années du XVI[e] siècle.

Quelques-uns de ces artistes, et entre autres Isaïe Compenius, s'occupèrent non seulement de l'orgue, mais aussi des autres instruments. Nous aurons plus tard à étudier les luthiers allemands qui, par l'inven-

tion ou le perfectionnement, en créant ou en colorant des timbres, ont, en quelque sorte, fourni la palette



SALLE DE MUSIQUE (XVIe siècle).
D'après la *Margaritæ Philosophica*, de Reisch.

dont les grands maîtres du genre instrumental devaient tirer de si riches effets. Entre les luthiers distingués de l'époque où nous sommes arrivés, nous citerons Hans

Gerle, que d'autres titres encore recommandent à l'attention. Il arrangea en tablature, pour le luth, des « préludes » et « danses flamandes », composés par les joueurs de luth les plus réputés d'alors, les Italiens comme les Allemands. Un autre ouvrage du même contient des pièces d'exercice à quatre parties pour les violes, dans lesquelles la viole ténor, chargée de la mélodie, expose des chants allemands intéressants remontant au xve et même au xive siècle.

Nous voudrions, pour achever ce chapitre, parler avec quelque détail des maîtres qui, à la lisière du xviie siècle, résument le mieux le travail antérieur et qui ont laissé une trace plus lumineuse que celle des musiciens énumérés antérieurement. Tel est Jacques Hændl (en latin Gallus), qui peut-être alors, avec Léon Hassler et Adam Gumpeltzhaimer, représente le plus dignement l'école allemande. Dans ses messes à quatre, cinq, six, sept et huit voix, on relève un certain nombre d'harmonies alors nouvelles; sa modulation, parfois rude, indique du moins la tendance aux combinaisons encore ignorées. Ce même caractère se traduit dans les ouvrages d'Erbach, lui aussi un des formateurs de la véritable harmonie allemande. Erbach était organiste à Augsbourg vers 1600 et attaché au service de l'illustre famille des Fugger. Aussi pur en son style que les Italiens, ses contemporains, il se distingue d'eux par un sentiment harmonique plus âpre qui communique à sa musique une saveur piquante. — Le savoir profond caractérise Léon Hassler, qui reçut à Vienne, de l'empereur Rodolphe II, des lettres de noblesse, et qui passa ensuite au service de l'électeur de Saxe. Lui aussi con-

tribua fortement à imprimer à la musique allemande, surtout au point de vue harmonique, le cachet spécial que nous allons voir s'accentuer à l'époque suivante. On lui doit des messes, des madrigaux, des chants sacrés, des compositions profanes. Il avait séjourné à Venise et passé par l'école d'un des Vénitiens les plus réputés alors, André Gabrieli; mais la correction de sa manière semble indiquer qu'il avait aussi subi l'influence de Palestrina. Enfin, l'homme en qui se réalisent peut-être avec le plus d'énergie les divers caractères de cette primitive école allemande, c'est Gumpeltzhaimer. Certains critiques ont estimé que son nom eût mérité d'être voué à la grande célébrité. Élève d'Entzemüller, il vécut assez obscurément à Augsbourg. On l'a quelquefois comparé à Roland de Lassus, à peu près son contemporain; tout en le reconnaissant inférieur pour la virtuosité de plume, on le jugeait plus novateur, plus hardi, doué d'un sentiment harmonique plus aiguisé et plus fin. De l'aveu général, il convient de lui assigner un rang à part. Il rassemble tous les progrès antérieurs, toutes les acquisitions de ses devanciers; il apporte un élément personnel; il annonce enfin et il inaugure une ère plus brillante.

CHAPITRE III

LE XVIIe SIÈCLE.

La théorie et l'histoire de la musique. — Schütz, *le Père de la musique allemande.* — L'orgue et la fugue. — Hammerschmidt, Jean Gaspard de Kerl. — Buxtehude et Frohberger. — Progrès de la lutherie. — La composition et la théorie dans la seconde moitié du XVIIe siècle ; Fux, etc. — Les Derniers organistes du siècle ; Pachelbel, etc. — Les instruments à vent, Denner. — Les historiens et les critiques. — Le théâtre : Naissance de l'Opéra. — L'École de Hambourg. — Reinhard Keiser. — Les virtuoses du chant.

La Réforme avait été, en Allemagne, la date d'un véritable ébranlement intellectuel ; elle avait remué profondément les imaginations ; dans la musique, il est certain qu'elle eût été signalée par l'éclosion d'œuvres durables, si la technique avait alors été plus avancée. L'activité musicale du XVIIe siècle, où nous entrons, va être plus vive encore peut-être que celle de l'âge antérieur ; nous allons voir se produire des maîtres richement doués, pourvus de connaissances étendues, et cependant l'époque, prise en son ensemble, n'est guère qu'un temps de préparation et de transition. Les ouvrages parfois très beaux de ces maîtres sont destinés à être éclipsés et surpassés par ceux de leurs successeurs ; aujourd'hui, leur musique n'est plus guère exécutée ; elle n'existe que dans les bibliothèques et dans la mémoire des érudits.

La théorie, au début du XVIIe siècle, a trouvé enfin, après bien des tâtonnements, une assiette solide ; mais il s'agit de confirmer et de compléter la doctrine, et, les prémisses étant posées, d'en déduire les conséquences logiques. C'est à quoi, avec une aptitude rare, s'applique l'esprit allemand. Nous rencontrons, au seuil même du siècle, un des principaux docteurs du savoir musical; nous voulons parler de Michel Schulz, connu sous le nom de Prætorius et qui donna, en 1615, un livre remarquable, le *Syntagma musicum*, en trois volumes (les deux derniers en allemand). Le second traite des instruments, et particulièrement des orgues; le troisième se rapporte à la notation, à la mesure, aux artifices de l'art vocal. Quant au premier volume, écrit en latin, il contient des recherches sur les instruments de l'antiquité et une étude détaillée du chant choral et de la psalmodie dans le culte judaïque, puis dans les églises des divers rites, grec, asiatique, égyptien et



PRÆTORIUS (1571-1621).

catholique romain. Comme compositeur, Prætorius a écrit des *Chants spirituels concertants,* sous le titre assez mal venu de *Muses de Sion*, unissant dans un rapprochement hybride les souvenirs païens à ceux de l'antiquité sacrée; mais c'est surtout en tant qu'érudit qu'il a de l'importance. Auprès de lui, à un rang inférieur et tout à fait à la même date, on peut citer Baryphonius, qui, dans l'étude des consonances et des dissonances, porta la rigueur et les habitudes d'esprit des mathématiciens. C'est aussi par des œuvres théoriques que se fit principalement apprécier Jean Crüger, né en 1598, qui mit en parties divers cantiques de Luther (Langbecker a publié ces arrangements à Berlin en 1835), et qui régla le chant liturgique de la Confession d'Augsbourg. De même, le pasteur Bodenschatz est moins connu par ses compositions que par son *Florilegium*, vaste collection de motets comprenant deux cent soixante-cinq pièces et réunissant les ouvrages de quatre-vingt-treize compositeurs de la fin du XVI[e] siècle et du commencement du XVII[e]; c'est, pour l'histoire de cette période, une des sources les plus importantes. Nous signalerons aussi Cristoforus Demantius, Jean-André Herbst (Autumnus) et sa *Musique pratique pour apprendre à chanter dans la manière actuelle des Italiens*. Meibomius, qui étant au service de la reine de Suède, eut avec le médecin de cette princesse des explications à coups de poing, publia les traités musicaux de plusieurs écrivains de l'antiquité, Nicomaque, Euclide, Aristoxène. Nous n'omettrons pas non plus le jésuite Athanase Kircher, né en 1602; son érudition fut immense, mais désordonnée. Chassé d'Allemagne par

la guerre de Trente ans, il se réfugia à Avignon, puis



FRONTISPICE DU « THEATRUM INSTRUMENTORUM » DE PRÆTORIUS.

à Rome; il y édita un grand ouvrage sur la musique

de l'antiquité, œuvre imposante, mais pleine de rêveries, où il essaye d'interpréter les hiéroglyphes des monuments d'Égypte comme une notation musicale, et où, après des considérations ingénieuses sur le rythme et le mètre chez les Hébreux, les Grecs et les Romains, il disserte confusément de la « musique mystérieuse » des pierres et des plantes, ainsi que de la « musique hiérarchique » des neuf chœurs d'anges, au ciel.

Dans la composition musicale, la plus haute place, en cette partie du siècle, appartient incontestablement à Schütz, né en 1585, et dont on latinisa le nom en celui de Sagittarius. On l'appelle quelquefois *le Père de la musique allemande,* ce qui n'est pas absolument équitable pour Gumpeltzhaimer et ceux qui l'entourent. Schütz offre ce caractère commun à plusieurs maîtres germains des époques subséquentes, d'avoir été versé dans des études d'ordre très varié. Il s'appliqua d'abord à la jurisprudence. Musicien, il fut, à Venise, l'élève de Jean Gabrieli et de cette école vénitienne qui, ne brillant point par la correction, visait à la nouveauté, à l'invention hardie. Schütz, qui paraît avoir été au service de l'électeur de Saxe, à Dresde, dès 1612, composa de la musique d'église à plusieurs chœurs, et, selon l'usage des Vénitiens, avec accompagnement d'instruments de diverses espèces, violons, violes, cornets et trombones. Son harmonie abonde en « retards ». Le sentiment rythmique a, chez lui, de l'énergie. Il a une tendance notable à rechercher l'expression juste et accentuée. Il a écrit des madrigaux, des psaumes et des motets qui atteignent déjà à la véritable beauté.



FRONTISPICE DE LA « MUSURGIA », DE KIRCHER.

Melchior Franck, son contemporain (1580-1639), n'est pas indigne d'être nommé après lui; son *Viridarium musicum*, ses *Lilia musicalia*, ses *Gemmulœ*, prouvent qu'il contribua à la création ou au perfectionnement des formes nouvelles. Nous nous contenterons de citer ensuite André Berger, musicien aulique du prince de Wurtemberg; le diacre Michel Altenburg; Jean Hermann avec son recueil intitulé *la Musique de la maison et du cœur*; un autre Hermann, cantor à Pforte et qui fournit plusieurs morceaux au livre de chant choral usité en Thuringe, et Thomas Avenarius, auteur du *Petit Jardin de nouvelles chansonnettes, agréables, joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non seulement pour la voix, mais pour toute sorte d'instruments.* Ces pièces sont écrites à quatre et cinq parties.

Henri Albert, né en 1604, obtint, de son vivant, une véritable vogue; il a composé des cantiques qui se chantent encore en Prusse. Foerster le Jeune, né en 1617, étudia à Venise, puis à Rome, auprès des successeurs de Palestrina. Il servit le roi de Danemark et séjourna ensuite, en y obtenant de grands succès, à Hambourg, qui commençait à être une des villes musicales importantes de l'Allemagne.

La production religieuse et l'art profane suivaient dès lors deux voies à peu près parallèles. Tandis qu'on voyait se distinguer, dans le chant choral, Flittner et le cantor de Cobourg, Büttner, connu aussi par les infortunes conjugales qui le conduisirent au suicide, Henri Büchner donnait ses *Villanelles, gaillardes et courantes*, et ses *Érotiques* souvent conçues sur des rythmes de

danse; Bleyer composait, à Lubeck, ses pièces instrumentales. Enfin, Christophe Bernhard, né à Dantzick en 1612, après s'être perfectionné en Italie dans l'art



HENRI SCHÜTZ (1585-1672).

du chant, devenu maître de chapelle à Dresde, obtenait par ses œuvres une réputation brillante dans tous les pays allemands.

Nous avons dit, dans notre précédent chapitre, quelle part prirent à la diffusion de la culture musicale les différents éditeurs de Nuremberg, de Munich, d'Augsbourg. A Augsbourg encore, dans la première moitié

du xvii[e] siècle, nous rencontrons Florschutz, qui rassembla un grand nombre d'œuvres anciennes et donna une impulsion remarquable au commerce de la musique.

Entre les princes, protecteurs éclairés de l'art, nous citerons l'empereur Ferdinand III, celui qui signa le traité de Westphalie en 1648 et qui régnait dès 1637. Amateur passionné de musique, il écrivit lui-même un air avec trente variations, souvent désigné sous le nom de *Musica Cæsarea*.

Nous ne tarderons guère à voir apparaître les hautes figures de ces grands organistes, Buxtehude et Frohberger, nés précisément dans la même année, en 1635. Déjà la période antérieure présente des organistes de valeur. Des travailleurs consciencieux avaient peu à peu amélioré les conditions matérielles de l'instrument. Fœrner, né en 1610, apporta plusieurs perfectionnements dans le système de la soufflerie; il concourut au progrès autant comme constructeur que par ses écrits relatifs à ces questions. Fritsche, attaché à la personne de l'électeur de Saxe, à Dresde, fut dans le même temps réputé par ses travaux. Il construisit, à Hambourg, l'orgue de l'église Sainte-Marie-Madeleine, considéré comme un des meilleurs de l'Allemagne. Cuntz de Nuremberg, mort en 1635, se signala aussi par de nombreuses améliorations techniques. A Prague, où il construisit l'excellent orgue du collège des Prémontrés, Jérôme Artmann, vers la même date, a sa place sur la liste assez longue des bons facteurs de la Bohême.

C'est justement en Bohême que naquit, en 1611, Hammerschmidt, le plus intéressant peut-être des prédécesseurs immédiats de Buxtehude. Il fut alors si

célèbre qu'on lui éleva, à Zittau, une statue, avec une inscription où on le comparait à Amphion et à Orphée.



CALVISIUS (1556-1615).

On peut voir, dans le vingt-deuxième chapitre des discours musicaux de Jean Beer, un pompeux éloge de ce Hammerschmidt, travaillant « pour la gloire de Dieu », et exerçant par ses ouvrages une influence

féconde dans toutes les églises de la Lusace, de la Thuringe, de la Saxe. On lui reconnaissait un génie original, un style pur, à tendance élevée; le caractère religieux était fortement empreint dans ses œuvres, et jusque dans leurs titres, celui-ci par exemple : *Dialogue spirituel entre Dieu et une âme pieuse.* A côté de lui se rangent : Briegel, virtuose et compositeur; Besnecker, qui atteignit au sommet de la réputation; Kindermann, également placé très haut dans l'opinion des contemporains; Georges Arnold, organiste à Inspruck, puis à Bamberg; le chanoine Keiffer, un peu antérieur. Citons, à propos de ce dernier, comme peignant bien la piété alors régnante, les titres de ses compositions vocales : *Odæ soporiferæ ad infantulum Bethlehemeticum sopiendum* et les *Flores musici, seu divinæ laudis odores suavissimi.*

Buxtehude et Frohberger sont les deux héros, déjà taillés sur le patron colossal des Händel et des Bach, que nous rencontrerons ensuite, mais il faut presque leur égaler Jean Gaspard de Kerl, leur aîné de dix ans. Il fut, à Vienne, l'élève de Jean Valentini, maître de chapelle de la cour impériale. Il se trouvait à Rome vers 1645 et y reçut l'enseignement de Carissimi. Il a composé des motets et des messes, et il est l'auteur de la fameuse *Missa nigra*, ainsi nommée par ce que, par suite d'une de ces gageures ou recherches puériles alors en faveur, il ne s'y trouve pas une seule note blanche. D'autres exploits contrapontiques exécutés à l'orgue, à Francfort-sur-le-Mein, lors du couronnement de l'empereur Léopold, séduisirent tellement ce prince qu'il conféra à l'artiste des lettres de noblesse. Ses pièces

d'orgue, regardées en leur temps comme des chefs-d'œuvre, peuvent être placées, dans les bibliothèques, sur le même rayon que celles de Buxtehude et de Froh-



FRONTISPICE DU « CURRUS TRIOMPHALIS », DE RAUCH (1648).
Orchestre avec canons et mousqueterie.
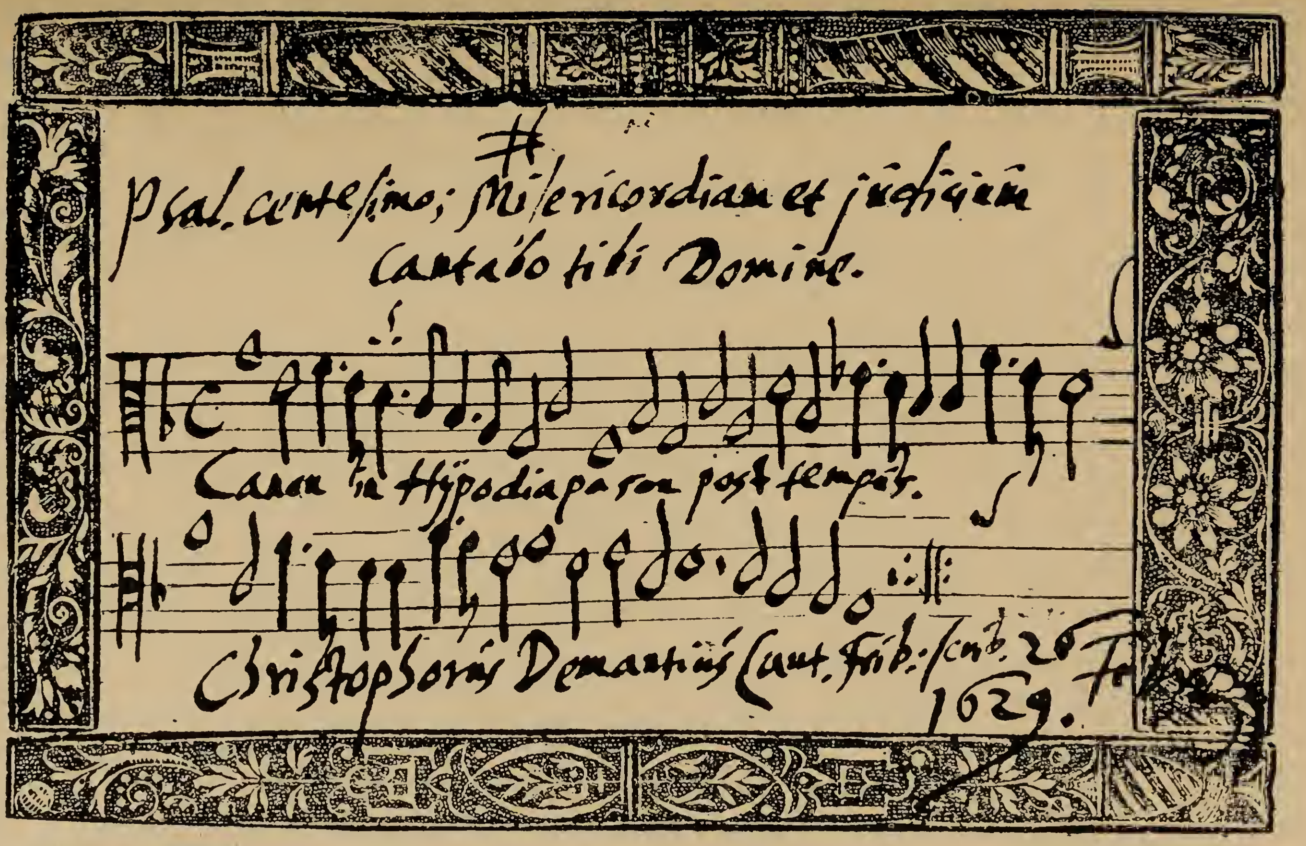
berger ; on le désigne parfois comme le rival de ce dernier.

Buxtehude, né en 1635, atteignit un haut degré de renommée. Il resta de lui un grand nom sans que ses œuvres fussent très connues, parce que, originairement,

un assez petit nombre de ses ouvrages avaient été publiés. Dans notre siècle, l'éditeur Kœrner, d'Erfurt, a commencé de réparer cette lacune, en donnant un choix de ses pièces d'orgue. Le talent d'exécutant de Buxtehude frappa d'admiration ses contemporains. Au déclin de sa carrière, alors qu'il était organiste de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, il eut une enviable fortune : Bach, alors tout jeune, fit, en secret, un séjour de plusieurs mois à Lubeck, pour l'entendre et tâcher de s'approprier sa grande et classique manière.

Quant à Frohberger, dont la carrière fut moins simple et plus mouvementée, il débuta par être une sorte de petit prodige. Il avait quinze ans quand il fut emmené à Vienne par l'ambassadeur de Suède, et présenté à l'empereur Ferdinand III. Ce prince l'envoya étudier à Rome, où il reçut les leçons de Frescobaldi. Frohberger voyagea beaucoup. Il alla à Paris, puis à Dresde, à la cour de l'électeur Jean-Georges II. En Angleterre, où son séjour fut environné de circonstances assez romanesques, il jouit d'une grande faveur à la cour de Charles II. Il mourut à Mayence en 1695. Admirable virtuose, il se rattacha, comme compositeur, à l'école de Kerl, et se montra harmoniste sévère, parfois un peu lourd, et n'ayant point dérobé à son maître Frescobaldi le secret de son élégance. Frohberger fut en même temps le premier claveciniste de son époque.

Nous avons relevé, plus haut, le progrès dans la facture des orgues. Celle des autres instruments ne restait pas en arrière. Dès lors, nous trouvons le nom de Mathias Albani, le fabricant de violons à Botzen en Tyrol, et celui de Steiner, élève, à Crémone, de Nicolas



ÉCRITURE ET NOTATION ALLEMANDES (XVIIe siècle).

Amati. Ses violons égalent, pour la perfection, ceux de son maître. Il existe encore, dans diverses collections, des violons et des altos de lui. Il construisit, à titre de chefs-d'œuvre de son métier, seize violons, dont quatre étaient destinés à l'empereur, et les douze autres aux douze électeurs. Il n'avait rien épargné pour rendre irréprochables ces instruments, dont il subsiste trois exemplaires.

Alors aussi commencent à se répandre les ouvrages des Klotz, famille d'habiles luthiers tyroliens. Le plus fameux est Mathias qui, dans la fabrication de ses violons, s'inspira des principes et imita les procédés de Steiner.

Il y a toujours, naturellement, correspondance entre les progrès de la lutherie et ceux de la virtuosité. Vers ce temps, on voit poindre cette belle école allemande de violon, illustrée plus tard par les Spohr, les Mayseder, les Joachim. Nommons parmi les violonistes, vers le milieu du XVIIe siècle, Dietrich Becker, virtuose et compositeur du sénat de Hambourg; Biber qui, par une particularité assez caractéristique des mœurs du temps, était attaché à la personne de l'archevêque de Salzbourg tout à la fois comme maître de chapelle et comme écuyer tranchant, et Strungk, né en 1640, et qui jouit, dans la seconde moitié du siècle, d'une véritable célébrité.

D'autres instruments encore, peu à peu perfectionnés, avaient aussi leurs virtuoses. Kapsperger, qui vécut à Venise, puis à Rome, au service du pape Urbain VIII, excellait sur le théorbe, le luth, la guitare et la trompette; notons que les instruments à

vent n'allaient pas tarder à se faire une très grande place. Jean Arnold, qui fut premier trompette de



DUIFFOPRUGCAR, LUTHIER (XVe et XVIe siècles).

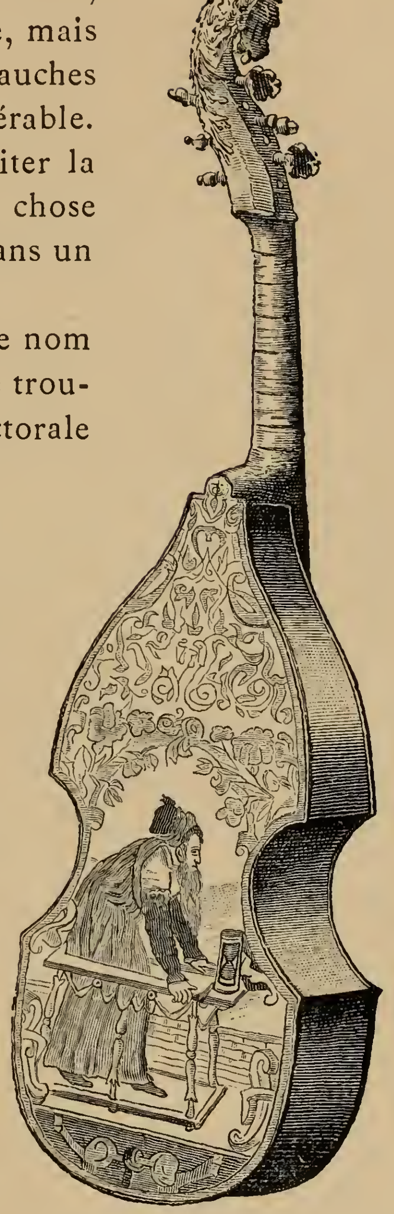
l'électeur de Saxe, composa, en 1652, pour les noces de Georges Ier, une sonate à quatre trompettes. Les essais de ce genre vont aller en se multipliant.

Le déclin du siècle n'offre point, en ce qui touche la composition, un moindre attrait que ses débuts. Nous y trouvons les deux Krieger, dont le second devait être placé par Mattheson au premier rang des contrapontistes allemands, et dont l'aîné, élève, à Rome, de Carissimi, et, à Venise, de Rosenmüller, ne se distingua pas moins comme claveciniste que comme compositeur. Si le nom de Fux, né en 1660, a eu la chance d'échapper à l'oubli, c'est surtout grâce au grand traité de composition, le *Gradus ad Parnassum*, écrit en latin, demeuré longtemps classique, et qui d'ailleurs ne parut qu'au commencement du XVIII[e] siècle. Fux recueillit et propagea en Allemagne les bonnes traditions dans l'art d'écrire; on apprit de lui l'harmonie correcte, l'aisance dans la modulation, l'ingéniosité dans le style intrigué. Son existence fort longue se trouve répartie, par portions à peu près égales, entre les deux siècles; dans la seconde moitié de sa carrière, il cultiva avec succès le genre de l'opéra (dont nous aurons à parler plus bas), par des ouvrages dont les poèmes étaient généralement empruntés à la mythologie, à l'antiquité, au poème de l'Arioste. Il fut tour à tour au service des empereurs Léopold, Joseph I[er] et Charles VI. Ce dernier est le héros d'une assez jolie anecdote. Comme Fux tournait les pages à l'empereur assis au clavecin, l'artiste satisfait s'écria : « Quel dommage que votre Majesté ne soit pas un maître de chapelle! » L'empereur ainsi interpellé répondit gravement : « Il n'y a pas de mal, Monsieur le maître; je me trouve bien comme cela. »

Les témoignages contemporains nous donnent une

idée avantageuse de David Funck, compositeur de grande allure, mais que malheureusement ses débauches conduisirent à une fin misérable. Obligé de s'enfuir, pour éviter la prison et peut-être quelque chose de pire, il fut trouvé mort dans un champ.

Samuel Bockshorn, dont le nom latin est Capricornus, et qui se trouvait, en 1659, à la cour électorale de Stuttgard, se produisit dans des genres divers; il est l'auteur du *Raptus Proserpinæ,* à propos duquel on a discuté pour savoir si c'était un opéra ou une cantate. Capricorne eut pour élève un certain Jean Fischer, personnage bizarre, né en 1650, qui, dans sa jeunesse, à Paris, fut copiste de musique chez Lulli, et qui composa, en 1704, un étrange ouvrage sous ce titre : *Musique de camp et de héros, sur la bataille donnée à Hochstaedt, dans laquelle le violon est offert à Marlborough et le hautbois à Tallard.*



VIOLE (XVIe siècle).

Nous aurons recours à une simple énumération pour

citer : le compositeur religieux Baudrexel, curé de Kauffbourg, près d'Ulm; — Finger, qui voyagea en Angleterre, partagea le prix avec Purcell dans un concours ouvert par quelques seigneurs sur ce sujet, *le Jugement de Pâris*, et termina sa carrière au service de la reine Sophie-Charlotte de Prusse; — Jean Avenarius, prédicateur et diacre, auteur des *Chansons édifiantes;* — Aschenbrenner, qui donna, en 1673, un recueil de sonates, préludes, allemandes, courantes; — Georges-Louis Agricola, dont les *Chants pour la pénitence et la communion* sont de 1675; — Clamor Henri Abel, auteur distingué de compositions instrumentales; — Fockerodt, théoricien et compositeur, qui fit paraître, en 1692, le recueil bizarrement intitulé : *le Cinquième pas au jardin de plaisance westphalien nouvellement planté, consistant en airs à quatre voix avec deux violons;* — Brandow, qui produisit une collection de psaumes; — Feuerlein, membre du consistoire et prédicateur à Saint-Sébald de Nuremberg, qui, en 1690, fit de notables additions au livre choral de Nuremberg, publié par Saubert en 1676; une mélodie sacrée de lui se chante encore aujourd'hui; — Guthe, qui développa l'art des canons; — Jean-Gaspard Horn, avec ses *Ballets dans le genre gai des Français* et ses *Poèmes musicaux pour la jeunesse vertueuse;* Josephi, qui choisit pour ses recueils de cantiques ces appellations si physionomiques : *le Plaisir sacré de l'âme* et les *Pastorales spirituelles de Psyché, l'âme éprise de son Jésus.*

Nous avons dit quel éclat avait jeté l'orgue au début et au milieu du siècle. Voici maintenant, entre

les constructeurs, Gaspard Arnoldt, de Prague, puis, parmi les virtuoses, Fabricius, organiste de Saint-Thomas, à Leipzig, et auteur d'une *Manuductio* ou



RÉGALE. — PETIT ORGUE (XVIe siècle).

guide pour la basse générale; — Werckmeister, éminent théoricien, et dont l'ouvrage intitulé *Épreuve de l'orgue*, plusieurs fois réimprimé, est demeuré longtemps classique; — Coberg, de Hanovre; — Bestes; — Luders, de Flensbourg; — Buttstedt, qui soutint ultérieurement une aigre polémique avec Mattheson; —

Pestel; — Luebeck; — enfin les représentants de l'école de Bohême, Kohault et Wenceslas Holan.

Bruhns (1665-1697), dans les travaux duquel se réfléchissait principalement l'influence de Buxtehude, se rendit fameux par des exploits singuliers de virtuosité; il jouait sur le violon des morceaux à trois ou quatre parties, et s'accompagnait en même temps avec les pédales de l'orgue. — Il convient de tirer à part Pachelbel, organiste à Saint-Étienne de Vienne, héritier des traditions de Kerl et de Frohberger, également habile sur le clavecin et sur l'orgue, et dont l'on peut citer une remarquable composition, l'*Hexachordon Apollinis*, contenant six airs qui comportaient chacun six variations.

Dans les toutes dernières années du siècle se place un fait que l'on peut considérer comme un véritable petit événement musical, marquant une date. Nous faisons allusion à l'invention de la clarinette par Denner. Né en 1655, à Leipzig, Denner s'était rendu fameux par ses flûtes, estimées pour leur parfaite justesse et la qualité exquise de leur sonorité. C'est entre 1690 et 1700 qu'il enrichit la musique moderne d'un de ses timbres les plus colorés et les plus délicats; c'était, en quelque façon, ajouter une nuance à la gamme du prisme; il fallait que Denner fût un homme très bien doué sous le rapport de l'invention, car la clarinette a peu d'analogie avec les autres instruments à vent; sa construction procède d'un principe acoustique différent. Ce nouvel organe a peu à peu acquis un rôle prépondérant dans les orchestres d'harmonie, dont il est, pour ainsi dire, le violon; il joue aussi un rôle considérable

dans l'orchestre complet. D'ailleurs il s'écoula, depuis

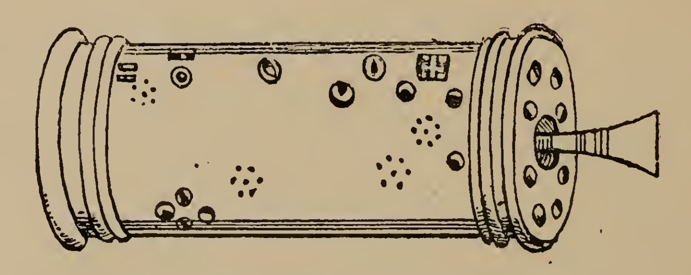


SAMUEL SCHEIDT (1587-1654).

son invention, un temps assez long avant qu'il s'y introduisît. Denner mourut en 1707. Ses fils, facteurs

distingués, continuèrent ses travaux, et, pendant près d'un demi-siècle, se livrèrent à une fabrication irréprochable.

A mesure que les temps avançaient, on voyait se développer, sous la plume des théoriciens, un genre d'écrits parallèle à la théorie proprement dite, genre ailleurs ignoré ou négligé, et constituant peu à peu, pour la musique, une philosophie, une histoire et une littérature. L'illustre Leibnitz, bon musicien et jouant



RACKET, INSTRUMENT A VENT (XVIe siècle).

de plusieurs instruments, exposait ses vues pénétrantes sur la nature du son et l'essence intime du rythme. Le théologien protestant Calvoer traitait, historiquement, de la musique d'église, et, dans sa *Saxonia inferior antiqua gentilis et christiana*, rassemblait d'intéressants renseignements sur l'état du plain-chant chez les Saxons sous le règne de Charlemagne. Jean-Albert Fabricius, bibliographe fécond, né à Leipzig en 1668, donnait un travail curieux relatif au chant ecclésiastique et aux auteurs du moyen âge ayant écrit sur la musique. Pepusch, de Berlin, qui habita l'Angleterre et fut l'un des fondateurs, à Londres, de la Société de musique ancienne, s'adonnait à des recherches, d'ail-

leurs aventureuses, sur la musique des anciens. Ce même sujet était traité, plus sérieusement, par Beger. Abicht composait des dissertations sur l'usage musical des accents en hébreu. Glaser écrivait une thèse sur les instruments de musique énumérés dans les psaumes IV et V. On peut citer aussi les recherches érudites de Bendeler, et celles de Bokemeyer qui, un peu plus tard, entretint avec Mattheson une correspondance curieuse sur l'art d'écrire des canons.



JOUEUR DE RACKET.

Dans une autre branche de la littérature musicale, nous indiquerons les polémiques assez grossières de Baehr et l'ouvrage de Jean Kühnau, auteur également d'excellentes sonates d'orgue; cet écrit, publié à Dresde en 1700, est un roman satirique dirigé contre la musique italienne, alors en honneur à la cour de Saxe. Il est intitulé *le Charlatan musicien;* le héros est un Italien imaginaire, un certain Carafa, ignorant et faiseur. Au même genre appartient l'œuvre, un peu antérieure, de Printz : *Phrynis de Mitylène ou le Compositeur satirique, qui, au moyen d'une fiction critique, expose d'une manière honnête les fautes des composi-*

teurs ignorants, maladroits et peu raisonnables. Il faudrait mentionner aussi, comme révélant un côté caractéristique de l'esprit allemand, des œuvres étranges, pleines de rêveries enfantines, telles que la *Musica parabolica* du pasteur Neuss, qui voit dans l'accord parfait, alors appelé parfois *la Triade harmonique,* l'emblème de la Trinité. La basse représente Dieu le Père; la quinte, c'est le Fils; la tierce figure le Saint-Esprit, procédant de l'un et de l'autre. Au même ordre ou au même désordre d'idées appartient le travail du fanatique Horchius, le *De igne sacro et de musica,* qui traite des instruments de musique employés par les Hébreux dans les sacrifices; — et la dissertation où Vockerodt considère la musique comme portant préjudice aux facultés intellectuelles, et attribue à son usage la cruauté de Néron et de Caligula.

Il avait fallu les splendeurs de certaines cours italiennes ou celle du somptueux régime de Louis XIV en France pour donner un grand développement au théâtre musical. Il n'y avait rien d'analogue en Allemagne, où l'activité intellectuelle était surtout concentrée dans de petites villes calmes et studieuses. Néanmoins, dans les vingt dernières années du siècle, Hambourg, cité dès lors opulente et prospère, vit poindre l'opéra, sous une forme d'ailleurs assez primitive. Un des premiers auteurs en ce genre est un médecin, Wolfgang Franck, qui composa un *Dioclétien,* représenté en 1682, un *Attila,* un *Vespasien.* A Hambourg aussi se produisit Fœrtsch, également médecin, conseiller de l'évêque de Lubeck, plus tard chanteur, compositeur et poète. Il fit le poème et la musique de

ses opéras, *Crésus* (1684), *Alexandre à Sidon* (1688), *Xerxès* (1689), *Thalestris* (1690), et, dans la même

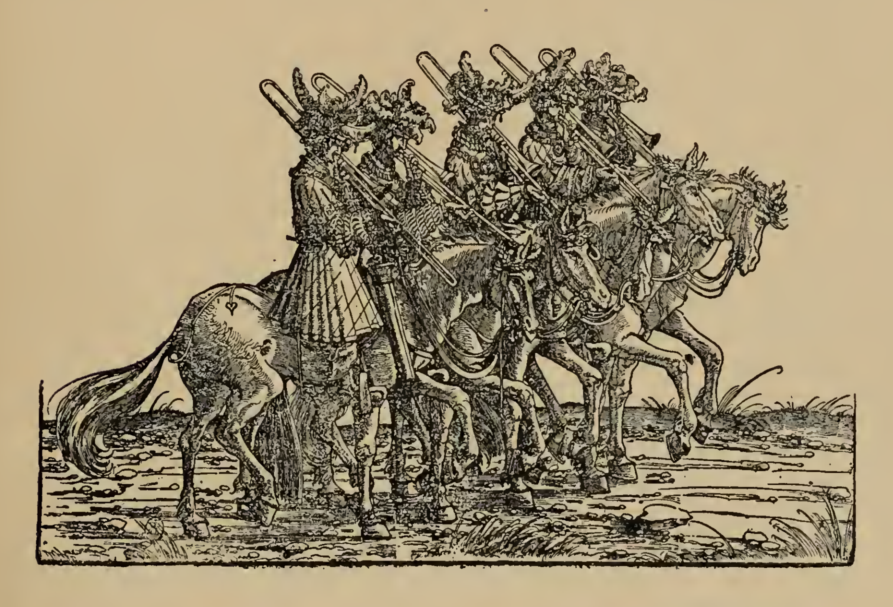
TABLATURE ALLEMANDE (XVIe et XVIIe siècles).

année, *Don Quichotte*. Possédant une assez belle voix de ténor, il tenait lui-même un rôle dans tous ces

ouvrages. Conradi est pareillement un des auteurs de ces ébauches d'opéras de Hambourg; il fit une *Ariane* (1691), un *Gensericus* (1693). A Drese, homme d'un esprit chagrin, d'un piétisme exalté, on attribue le mérite d'avoir perfectionné le récitatif. Comme toujours, en Allemagne, la théorie marchait du même pas que la pratique, et, dès 1688, Elmenhorst se livrait à des recherches savantes sur l'histoire de l'opéra, consignées dans sa *Dramatologia antiquo-hodierna*.

Mais la grande figure de ces temps est celle de Reinhard Keiser (1673-1739), placé, par les historiens de l'art, dans les premiers rangs des compositeurs allemands. Son *Basilius*, représenté à Hambourg en 1694, et dégagé déjà de l'imitation des Italiens ou des Français, frappa les esprits par sa nouveauté et remporta un succès éclatant. Pendant quarante ans, la fécondité de Keiser ne tarit pas; il acquit peu à peu, à Hambourg, une vraie popularité. La copie de plusieurs de ses opéras existe à la Bibliothèque de Berlin. Il n'en composa pas moins de cent treize, d'après le compte dressé par Mattheson; d'autres critiques disent même cent seize. Les sujets étaient empruntés, pour la plupart, à l'histoire sacrée ou profane, à la mythologie, à la vie des empereurs romains; on y trouve un *Salomon* et un *Crésus*, un *Hercule*, un *Adonis*, une *Circé*, une *Arsinoé*, une *Diane*, un *Trajan*, un *Lucius Verus*, une *Irène*. Il fit aussi des cantates, des oratorios comme son *Nabuchodonosor*, des intermèdes comme son *Atys*, de la musique de danse comme son *Ballet prussien*. Son harmonie est vigoureuse et incisive, avec des successions d'accords qui lui sont pro-

pres; il a de l'originalité dans les formes, de la véhémence dans l'expression. Sa façon d'instrumenter est remarquable, si l'on songe aux ressources encore restreintes dont l'orchestre disposait alors. Bien que surtout robuste, il n'est pas dépourvu de grâce. Mattheson



« TRIOMPHE DE MAXIMILIEN », PAR ALBERT DÜRER.
LES TROMBONES.

déclare que Händel (considéré comme auteur d'opéras) et Hasse se sont façonnés d'après lui. Hasse lui-même le proclamait le premier dans le genre dramatique.

Fort célèbre de son temps, bien accueilli en ses voyages qui le conduisirent successivement à Copenhague, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, il eut, au concert comme au théâtre, le rôle d'un initiateur. En 1700, à Hambourg, il organisa de magnifiques séances.

Il avait réuni un excellent orchestre, d'habiles solistes, tels que le grand violoniste Reinwald, des chanteurs et des cantatrices remarquables. La salle était élégamment décorée; on y servait des rafraîchissements exquis; le maître lui-même apparaissait vêtu avec la



« TRIOMPHE DE MAXIMILIEN », PAR ALBERT DÜRER.
TROMBONES ET HAUTBOIS.

recherche d'un homme de cour. Que l'on juge de l'effet que devaient produire ces innovations! Mattheson, qui dirigea plusieurs fois cet orchestre, assure qu'il n'a, ultérieurement, rien vu de plus beau, dans les palais des princes les plus fastueux.

Dans le domaine de la virtuosité vocale, nous aurons prochainement à noter le progrès de diverses écoles de chanteurs qui contribueront à rehausser l'éclat de l'art allemand. A l'époque qui nous occupe,



ORCHESTRE DE VILLE A NUREMBERG (XVIe siècle), PAR ALBERT DÜRER.

nous n'avons pas encore, en ce sens, beaucoup de noms à relever. Cependant celui de Forst, mort en 1710, est demeuré connu. C'est lui qui eut en son temps, dans les pays germaniques, la plus haute réputation d'habileté. Après des études en Italie, il fut, à Vienne, musicien de la chambre de l'empereur Léopold Ier. La tradition veut qu'il ait eu à souffrir de la jalousie des chanteurs italiens employés à la chapelle impériale; ils auraient tenté de se débarrasser de lui par le poison. — Bendeler (1683-1724) fut mis à la mode par une aventure assez plaisante. Il avait une voix formidable qui remplissait le vaisseau des plus amples cathédrales. Un jour à Dantzick, la femme d'un sénateur, sur le point d'être mère, mit au jour son enfant, dans l'église, en entendant cette voix tonnante. Loin d'en vouloir à l'artiste, le sénateur l'invita au baptême, et mit sur son assiette une gratification de 300 ducats. Nous terminerons ce chapitre sur cette anecdote qui peint assez bien en leur couleur archaïque l'état des mœurs alors régnantes.

LIVRE II

DE BACH A BEETHOVEN

CHAPITRE PREMIER

L'ÉGLISE

La musique religieuse. Les Bach. Jean-Christophe. Jean-Sébastien. Sa vie, son caractère, ses œuvres. *La Passion selon saint Mathieu* et la messe en *si* mineur. Musique d'orgue. Les fils de Bach : Guillaume-Friedmann et Philippe-Emmanuel. Ses premiers disciples; son école. — Georges-Frédéric Händel. Sa vie, son caractère et ses œuvres. Ses oratorios; *le Messie*. — Hasse. — Les maîtres de second ordre. Graun, Zach, Homilius, Eberlin, Fasch, Albrechtsberger, etc. — La facture des orgues au XVIIIe siècle. — Les grands maîtres et les grandes œuvres à la fin du siècle. Haydn. Sa vie. Ses oratorios et ses messes. Michel Haydn. Mozart et le *Requiem*.

Nous sommes désormais sortis de la région des préliminaires. Nous atteignons le véritable « âge d'or », celui où la musique allemande va produire, d'une manière ininterrompue, ses chefs-d'œuvre irréprochables. Nous allons avoir à étudier des ouvrages dont les plus anciens mêmes, après deux siècles écoulés, sont demeurés intacts, et n'ont rien perdu de leur fraîcheur et de leur éclat.

En Allemagne, le XVIII[e] siècle, au point de vue musical, est si riche, il abonde tellement en hommes et en œuvres, qu'il est malaisé de trouver un procédé d'exposition permettant de ne rien omettre et de déduire, sans tomber dans des développements exagérés, un si long enchaînement de faits considérables. Nous avons cru pouvoir scinder la matière en quelques divisions fort simples. Nous nous occuperons tout d'abord de « l'Église ». Bien entendu, il faut prendre ici ce mot dans une acception très générale, et confondre sous ce terme toute la musique religieuse. De la musique d'église proprement dite, du genre strictement fondé sur la liturgie, nous n'avons point voulu séparer l'oratorio, alors si florissant.

Nous aborderons, sans autre préambule, un des côtés les plus curieux de notre sujet. Ancêtres ou descendants de Jean-Sébastien, les Bach, parmi lesquels on compte, outre le grand héros de la lignée, trois ou quatre artistes d'une rare valeur et plusieurs hommes d'un mérite distingué, ont une physionomie spéciale dans l'histoire artistique. Il faut songer que c'est jusqu'à nos jours que cette race vivace a donné à son pays des musiciens. Le dernier Bach connu, organiste amateur qui a publié, pour son instrument, une fort bonne fugue en *la*, est mort à soixante-six ans, en 1846.

Quant au fondateur de cette véritable dynastie, nous le trouvons, au XVI[e] siècle, dans la personne de Veit Bach, boulanger à Presbourg, puis meunier à Wechmar, village de Saxe-Gotha. Il chantait et jouait de la guitare. Il eut deux fils, également musiciens. Toute la famille, après lui, fut adonnée à la musique,

que parfois elle cultivait en commun. Vers le milieu du XVIIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque de leur plus grande expansion, on put, lors de la réunion annuelle



« TRIOMPHE DE MAXIMILIEN », PAR ALBERT DÜRER.
LE CHŒUR ET L'ORCHESTRE.

dont les Bach avaient pris l'habitude, voir ensemble jusqu'à cent vingt personnes portant ce nom. Tous ces Bach, en qui l'aptitude et le talent étaient héréditaires, se livraient, dans ces occasions, à des exercices pratiques. Leurs compositions, progressivement accumulées, for-

mèrent peu à peu ce que l'on a nommé les *Archives des Bach.*

Il faudrait un livre volumineux pour étudier tous les Bach dont il est resté une trace apparente. Jean, petit-fils de Veit, né en 1604, organiste à Erfurt, a laissé quelques compositions manuscrites. Un de ses frères voyagea en Italie pour s'approprier la technique des maîtres de ce pays. A la génération suivante, signalons Jean-Égide, organiste à Erfurt (1645-1717). Vers la même date, nous trouvons Jean-Christophe, né en 1643, à Arnstadt, et qui est un des grands artistes allemands du XVIIe siècle. Organiste à Eisenach, il fit preuve d'une habileté exceptionnelle, ne jouant guère qu'à cinq parties réelles. Il était à la fois mélodiste original et polyphoniste éminent, composant pour la Saint-Michel un motet à vingt-deux voix où les parties se distinguent par l'aisance de l'allure. Pour l'attribution de certaines œuvres, des difficultés nombreuses s'élèvent à son sujet, sept autres membres de la famille Bach ayant porté ces mêmes prénoms de Jean-Christophe.

En 1645 était né à Eisenach Jean-Ambroise, le père de Jean-Sébastien. La tradition rapporte qu'il avait un frère tellement pareil à lui qu'il en résultait des méprises dignes de figurer dans *Amphitryon.* L'on prétendait que leurs femmes elles-mêmes se trompaient à cette ressemblance. Son fils aîné, l'un des multiples Jean-Christophe de la généalogie, et qui mourut en 1701, eut la gloire d'être le premier maître de clavecin de son frère Jean-Sébastien. Signalons, avant d'aboutir à ce dernier, un Bach d'une autre ligne, Jean-

Bernard, né en 1676, organiste et compositeur de remarquables préludes.

C'est en 1685 que vint au monde Sébastien. Orphelin



« TRIOMPHE DE MAXIMILIEN », PAR ALBERT DÜRER.
LES FLUTES.

à dix ans, muni heureusement des leçons de son frère aîné, il révéla de bonne heure ses dons extraordinaires, ainsi que son goût passionné pour l'étude, goût qui, jusqu'à sa dernière heure, lui fit accomplir d'incessants progrès. Tout enfant, il s'était secrètement em-

paré d'un livre contenant des spécimens de l'art des savants musiciens dont nous avons parlé au chapitre précédent : Kerl et Frohberger, Buxtehude et Pachelbel. A la clarté de la lune, au risque d'user sa vue, qui plus tard devait lui causer de si cruelles épreuves, il transcrivit tout ce livre en six mois. Ainsi, dès l'origine, se révélait l'homme studieux et persévérant, qui, interrogé un jour sur la façon dont il avait conquis sa surprenante supériorité, répondait modestement : « En travaillant beaucoup. » N'est-on point tenté, en regard de cette réplique, d'évoquer le souvenir d'un autre héros de l'effort intellectuel, de Peter-Paul Rubens adoptant cette devise latine : *Diu noctuque incubando.*

Jean-Sébastien fut tout d'abord, à Lunebourg, choriste de l'église Saint-Michel. Dès lors il fit plusieurs fois le voyage de Hambourg, afin d'entendre Reinke improviser sur l'orgue. Violon d'orchestre à Weimar en 1703, il devint, en 1704, organiste de la nouvelle église d'Arnstadt. Notons ici l'épisode relaté précédemment, celui de son voyage à pied, à Lubeck, pour écouter Buxtehude. On rencontre Bach, un peu plus tard, organiste de Saint-Blaise, à Mülhausen, puis, en 1708, en la même qualité, à Weimar, où ses travaux lui acquièrent déjà une enviable réputation. En 1717, maître des concerts du duc de Weimar, à trente-deux ans, il est en pleine possession de son talent.

C'est vers cette date que se place l'incident relatif à un organiste français, Louis Marchand, d'ailleurs homme de mérite, mais que, par comparaison, Bach devait faire paraître bien superficiel. Jean-Sébastien s'était engagé à improviser sur des thèmes fournis par

Marchand, mais en imposant la réciproque à son rival. Marchand préféra ne point se présenter.

Bach qui, en 1720, était passé au service du prince



ORCHESTRE DE COUR (d'après un tapis du XVIe siècle).

d'Anhalt-Coethen, devint, en 1733, à la mort de Kühnau, directeur de musique à l'école Saint-Thomas de Leipzig. Il remplit ces fonctions jusqu'à sa mort. Sa vie dès lors est, comme l'existence des peuples heureux,

de celles qui ne se racontent pas. Il ne se déplaça guère, sinon pour aller à Berlin, à la cour de Frédéric II, fort éloigné de professer, à l'égard des musiciens de son pays, le dédain qu'il affichait pour les littérateurs nationaux. Le roi de Prusse fit grand accueil au « vieux Bach », qui accomplit en sa présence maint exploit contrapontique, improvisa devant lui sur les orgues des diverses églises de Potsdam, puis, de retour à Leipzig, dédia au monarque plusieurs compositions, entre autres les *Thematis regii elaborationes canonicæ*, développements fugués et canoniques d'un sujet fourni par le royal amateur.

La fin de cette carrière si belle fut assombrie par de grandes tristesses. Les yeux de Bach se troublèrent. Une opération fut tentée, mais ne réussit point. Bach perdit la vue, plus heureux d'ailleurs peut-être en cela que Beethoven, atteint dans le sens musical lui-même. Il mourut à soixante-six ans, en 1750.

Il n'est point, dans l'histoire de l'art, de caractère plus pur et plus attrayant. Pauvre et peu soucieux de la richesse, dédaigneux de l'effet et des succès populaires, animé d'une vive prédilection pour la retraite, doué d'ailleurs d'une humeur douce et accueillante, il se montra, dans sa famille, un véritable patriarche. Deux fois marié, il eut sept enfants de sa première femme, qui était comme lui du sang des Bach. De cette première union sont nés deux musiciens de valeur, Guillaume-Friedmann, maître sévère, et Charles-Philippe-Emmanuel, compositeur original et délicat. La seconde femme de Bach, cantatrice accomplie, ne lui donna pas moins de treize enfants, entre lesquels on

compte Jean-Chrétien, qui s'illustra dans la composition dramatique.

La réputation de Bach, de son vivant, a été grande. Néanmoins, il est certain que les contemporains, placés en quelque sorte aux pieds du colosse, n'ont pas



ORCHESTRE RUSTIQUE (XVIe siècle).

mesuré dans toute son étendue cette figure de proportions gigantesques. Beaucoup de ses ouvrages demeuraient à l'état de manuscrits. Après les avoir fait entendre, à l'occasion de quelque fête, il les classait dans une armoire. Désintéressé, cultivant l'art avec une sorte de piété et d'humilité sacerdotales, il ne tentait rien pour accroître ou propager le retentissement de ses œuvres. Mais les artistes savaient quels trésors

d'invention et de science renfermaient les travaux du vieux maître, dont la sérénité n'eut d'ailleurs jamais rien de misanthropique et de chagrin. On sait quelle impression Mozart, à la limite de sa trop courte carrière, reçut à Leipzig, en 1788, en écoutant un motet de Bach, avec quelle curiosité il examina les parties séparées de ce morceau, et comment, à la manière de Raphaël ayant, selon la parole de Michel-Ange, « traversé la Sixtine », il se félicita de « voir du nouveau », et d' « apprendre quelque chose ». Dès le début de notre siècle, la renommée de Bach s'est progressivement répandue; on peut dire qu'à son sujet l'étonnement et l'admiration augmentent tous les jours. On en est venu à le considérer, soit comme un des deux ou trois plus grands, soit même comme le plus grand de tous les musiciens.

En Allemagne, ce mouvement a commencé de fort bonne heure, et peut-être la parole si éloquente, en sa concision, de Mozart, est-elle ce qui, dans ce sens, a donné l'impulsion initiale. Le fondateur de l'*Académie de chant* de Berlin, Fasch, son successeur immédiat Zelter, ont été des premiers à rechercher la musique religieuse de Bach, à réunir ces compositions grandioses et à en assurer une intelligente exécution. Mendelssohn, élève de Zelter, fit entendre plusieurs fois, à Leipzig, la *Passion selon saint Mathieu* et la messe en *si* mineur. En 1850, à l'occasion du centenaire de la mort de Bach, une société s'est formée pour la publication complète et luxueuse de ses œuvres. Dès 1839, une association analogue avait été créée pour rassembler les œuvres d'orgue et les éditer chez

Peters, à Leipzig. Au commencement du siècle, les préludes avaient paru chez Breitkopf et Härtel. Citons, dans le même ordre d'idées, les travaux que l'on peut désigner par les noms de Nœgeli à Zurich, de Hofmeister de Vienne, de Max à Berlin, de Kœrner à Erfurt.

On a vu se produire aussi toute une littérature relative à Bach. Sans donner ici une bibliographie dont le détail nous mènerait loin, indiquons du moins les écrits de Forkel dès 1802, de Mosevius en 1845, de Hilgenfeldt en 1850, enfin des annotateurs de la grande et définitive édition Breitkopf.

Nous retrouverons Bach dans le chapitre suivant; ici, nous n'avons à envisager que ses œuvres religieuses. Le nombre en est immense, puisque l'on compte, en ce genre, plus de deux cents cantates sorties de ses mains; chacun de ces ouvrages comprend quatre ou cinq morceaux. Il a écrit sept messes à quatre voix et orchestre, une messe à cinq voix, etc., etc. Les bornes qui nous sont prescrites nous interdisent le genre analytique, et nous réduisent à mentionner seulement des merveilles comme la cantate de *Noël,* celle de *Pâques,* celle de l'*Ascension,* ou comme la *Passion selon saint Jean.* Les mots manquent pour donner l'idée d'une conception surhumaine, telle que la *Passion selon saint Mathieu,* avec ses deux chœurs et ses deux orchestres. C'est le triomphe de la polyphonie la plus nourrie; mais il ne faut point perdre de vue que Bach est aussi un grand mélodiste, créant, avec une intarissable abondance, des motifs d'une hardiesse, d'une nouveauté, d'une richesse d'accent qui étonnent; dans cette œuvre,

comme dans la messe en *si* mineur, qu'on peut placer sur le même rang, Bach a fait preuve du sentiment harmonique le plus rare; les effets imprévus, les combinaisons d'une science raffinée, mais jamais obscure ni pénible pour l'auditeur, se pressent à chaque page avec la plus inconcevable puissance. La façon à la fois large et ingénieuse dont les voix sont traitées prête au développement choral un relief et un coloris extraordinaires. L'instrumentation n'est pas moins remarquable; ample et robuste, elle se distingue en outre par des recherches exquises, par d'incomparables trouvailles de détail, par un goût, une sobriété et un tact qui ne se démentent jamais. Ces œuvres immenses ne donnent jamais l'impression de l'énormité. Rien de massif ni de lourd; partout, jusque dans les endroits les plus pathétiques, une finesse de nuances, une souplesse de plume, une liberté d'allure, qui communiquent à l'ensemble un indicible aspect de réussite sereine, et qui nous enlèvent sans effort jusqu'aux plus inaccessibles cimes.

Bach, en son art religieux, a été profondément chrétien. Ce qui, à ce point de vue, est frappant chez lui, c'est qu'il a saisi tous les aspects de la piété. D'autres ont été seulement émus par un de ces aspects, voués à l'expression austère du renoncement et de la pénitence, ou artistiquement sectateurs d'un christianisme souriant et fleuri. Bach, oscillant entre ces deux pôles, a tour à tour fait résonner puissamment les deux notes. L'allégresse sainte déborde chez lui au même titre que la poignante pitié. Nul peut-être n'a mieux compris et rendu les extrêmes opposés du sentiment

mystique, et il a apporté à cette œuvre une variété de ressources dont on reste confondu.

On admet généralement, aujourd'hui, que, comme organiste, Bach n'a peut-être pas été égalé. Les témoignages contemporains sont unanimes à vanter sa façon exquise de « registrer ». Sa virtuosité semblait reculer les limites du possible. Il était d'ailleurs servi par des dons exceptionnels. Ses mains, et de même ses pieds, étaient d'une incroyable adresse. Quant à sa musique d'orgue, l'on doit remarquer que l'extrême rapidité de mouvement dans laquelle il l'exécutait rendait peu sensibles ces défauts légers de correction dont Cherubini se montrait choqué. Ces dissonances hardies, ces « passages » un peu âpres ne se remarquent guère dans l'élan qui emporte le tout, et surtout si l'on considère que, chez Bach, le sentiment tonal de l'ensemble est toujours aussi sûr que fin, et la construction du morceau constamment déterminée d'après des règles très fixes et très saines.



LUTHS ET HARPES.

Nous aurons à revenir à plusieurs reprises sur Bach, ou plutôt sur les Bach. Contentons-nous, pour le moment, de passer en revue, parmi les descendants du grand homme, ceux qui ont fait fleurir l'art religieux. Son fils aîné, Guillaume-Friedmann, né à Wei-

mar, en 1710, homme pourvu d'une instruction étendue, également versé dans la jurisprudence et dans les mathématiques, fut, en 1732, organiste à l'église Sainte-Sophie, de Dresde. En 1747, il devint directeur de musique à Notre-Dame de Halle; c'est pourquoi on l'appelle fréquemment « Bach de Halle », tandis que son frère Philippe-Emmanuel est désigné sous le nom de « Bach de Berlin ». Son caractère, moins équilibré que celui de son père, contribua à assombrir sa vie, terminée à Berlin, en 1784, d'une manière assez malheureuse. Sa musique, qui porte le cachet de la science rigoureuse et de l'invention géniale, réussit peu de son vivant, parce qu'elle était d'un genre trop docte et trop élevé. Il passait pour être, après son père, le plus profond musicien de l'Allemagne, et possédait, presque au même degré que lui, les derniers secrets de l'art de la fugue. Parmi ses œuvres publiées, il faut signaler de fort belles pièces d'orgue. Il était, sur cet instrument, un très complet virtuose.

C'est au chapitre suivant que nous étudierons Charles-Philippe-Emmanuel (Bach de Berlin), auquel nous devons ici du moins une mention pour ses ingénieuses sonates d'orgue. Jean-Frédéric, autre fils de Sébastien, fut un harmoniste consommé et un maître de la fugue. Nous réservons, pour le chapitre du théâtre, Jean-Chrétien, onzième enfant de la famille, et sa femme, la cantatrice Cécile Bach. Enfin, n'oublions pas le gendre de Sébastien, Altnikol, qui fut organiste à Naumbourg et déploya dans ces fonctions un talent de premier ordre.

Ici aussi, nous ménagerons une place pour les

organistes, élèves directs de Sébastien. Lui-même regardait son fils Friedmann comme le plus accompli de tous. Il mettait à peu près sur la même ligne Jean-Louis Krebs, né en 1713, et, également, fils d'un organiste fort distingué. En jouant sur les noms de Krebs et de Bach, le vieux maître disait plaisamment n'avoir jamais pris qu'une « écrevisse » dans son « ruisseau ». Il faut nommer ensuite Goldberg, musicien éminent. Kittel (1732-1800) est l'une des illustrations de la même école. Il avait hérité, sous la forme de copies manuscrites, d'une partie de la musique d'orgue de Bach. Il conservait aussi son portrait, qu'il laissait voir à ses élèves pour les récompenser; content, il levait le rideau qui couvrait la toile; mécontent, il laissait ce rideau baissé. Jean-Gaspard Vogler, de beaucoup l'aîné des précédents, compte entre les bons disciples de Bach.



LUTH, HARPE, CORNEMUSE (XVIe siècle).

C'est lui qui, dans sa naïveté d'artiste, appela un jour familièrement le grand-duc de Weimar : « Mon cher! » Müthel, qui reçut aussi les conseils de Bach, a laissé à ses contemporains l'impression d'un homme supérieur. Nommons encore Martin Schubert, Homilius, Kirnberger. Kellner, s'il n'a pas été positivement élève de Bach, fut du moins l'imitateur heureux de son style. Rappelons, à propos de lui, cette anecdote : ayant vu le maître entrer dans une église, il attaqua immédiatement une fugue sur un thème formé des quatre notes correspondant, d'après la désignation allemande des tons, aux quatre lettres du nom de Bach; il traita ce sujet, raconte-t-on, de manière à satisfaire son difficile auditeur.

Cette école se continua, pour ainsi dire, au second degré, et par influence indirecte. Il y faut rattacher Rembt, né en 1749, un an avant la mort de Bach; il s'appropria sa manière par l'étude attentive de son style, et mena, à son exemple, une vie studieuse et recueillie, dans sa paisible ville de Suhl, en Saxe.

Il convient aussi de relier à la même tradition un grand artiste, presque notre contemporain, puisqu'il n'est mort qu'en 1846, Rink, né en 1770, et qui avait directement reçu de Kittel le secret de cette belle manière.

En face de Bach, dans la première moitié du XVIIIe siècle, la place la plus importante appartient à Georges-Frédéric Händel, né à Halle, en 1685, la même année que Bach, et qui lui survécut neuf ans. On s'est fréquemment plu à les comparer l'un à l'autre. A la vérité, entre Bach et Händel, il est plus aisé de



FRONTISPICE DU « THEATRUM MUSICUM », DE CAPRICORNE (1669).

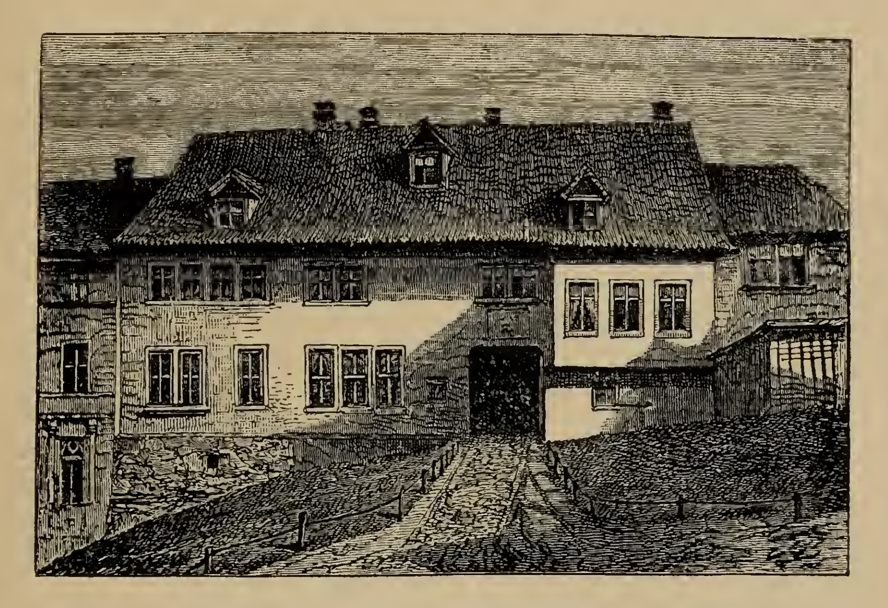
relever des oppositions que des ressemblances. Tout diffère en eux, le caractère, la vie, le style.

Dès l'enfance, Händel montra du goût pour la musique, mais son père voulait lui faire étudier la jurisprudence. Avec la complicité d'un domestique, Händel parvint à transporter dans une pièce écartée une petite épinette. En veillant la nuit, il apprit seul à en jouer. A huit ans, il accompagna à la cour de Saxe-Weissenfels son père, qui avait un parent attaché comme valet de chambre à la personne du duc. Le jeune Händel joua un jour à sa manière sur l'orgue de la chapelle, et, malgré des incorrections, prouva de l'originalité et un sentiment harmonique assez rare. Le duc, qui l'entendit, voulut qu'on lui permît de se livrer à ses études préférées.

De retour à Halle, il devint le disciple du bon organiste Zachau, et, pendant deux ans, travailla avec lui le contrepoint et la fugue. A dix ans, il composait des motets, chantés à l'église principale de Halle. A treize ans, il alla à Berlin, où il fut bien accueilli par Attilio Ariosti, l'un des directeurs de l'Opéra. Il perdit son père en 1697, et se rendit à Leipzig, puis, en 1703, à Hambourg, où commençait le beau temps du théâtre musical allemand, et où il connut Telemann et Mattheson. Il remplit à l'Opéra les fonctions de second violon, puis de directeur au clavecin. Un peu plus tard, il alla à Lubeck concourir pour le remplacement de Buxtehude qui voulait se retirer. Händel, alors âgé de vingt ans, fut jugé digne de recueillir cette succession; mais Buxtehude ayant voulu, comme condition supplémentaire, lui faire épouser sa fille, il

préféra s'abstenir. A ce moment, lors de son retour à Hambourg, se place l'épisode assez burlesque de son duel, dans la rue, avec Mattheson, dont l'épée se brisa sur un bouton de métal; cet incident tragi-comique fut suivi de la réconciliation des deux antagonistes.

En 1705 commence sa carrière dramatique, sur laquelle nous aurons à nous expliquer dans un cha-



MAISON NATALE DE J.-S. BACH, A EISENACH.

pitre ultérieur. Après avoir écrit pour le théâtre de Hambourg, il alla en Italie. On le trouve en 1708 à Florence, en 1709 à Venise et à Rome, en 1710 à Naples. Puis, après un bref séjour à Hanovre, où il modifia très profondément sa manière, sous l'influence de Steffani, alors maître de chapelle de cette cour, il alla à Londres, y fut bien accueilli par la reine Anne, et, après un nouveau voyage à Hanovre, revint,

en 1712, s'installer dans la capitale anglaise. Très en faveur auprès de l'aristocratie, il accepta un logement chez le comte de Burlington. Quelquefois, à cette époque, il se faisait entendre comme organiste à Saint-Paul. Il devint ensuite maître de chapelle du duc de Chandos, qui menait la large vie d'un prince. En 1718, Händel s'établit chez le duc, à sa splendide résidence de Cannons-Castle. C'est là qu'il composa vingt grandes antiennes pour les voix et les instruments. Ses *Te Deum* en *si bémol* et en *la* sont à peu près de la même date, et c'est en 1720 qu'il fit exécuter *Esther,* son premier oratorio sur des paroles anglaises. Dès 1718, son oratorio allemand de *la Passion* avait été entendu à Hambourg.

Nous reviendrons plus loin sur les années qui suivirent et où il fut occupé tout entier par ses travaux de théâtre. En 1733 se placent deux oratorios, *Athalie* et *Déborah;* ce dernier est un de ses bons ouvrages. En 1740, il résolut de n'écrire plus que dans le genre sacré, et, en 1741, il donna *le Messie,* que l'on peut regarder comme son chef-d'œuvre.

L'ouvrage, nonobstant ses amples dimensions, fut achevé, dit-on, en vingt-quatre jours; le manuscrit, conservé dans la collection de la reine d'Angleterre, porte les traces d'une incroyable hâte.

Son oratorio de *Samson,* sur des morceaux tirés du poème de Milton, est de 1742, et obtint, comme le *Messie,* le plus complet succès. Citons encore, dans la même série, *Israël en Égypte*, *Saül*, *Joseph*, *Balthazar*, *Judas Macchabée, Josué*, *Salomon, Suzanne* et *Jephté*. Même dans les moins célèbres de ces ou-

vrages se rencontrent des morceaux de toute beauté.

On peut, dans la catégorie religieuse, insérer l'*Ode à sainte Cécile,* composition vouée en quelque sorte à la glorification de la musique sacrée. Il faut aussi mentionner la *Messe,* les *Jubilate,* les antiennes pour des couronnements, pour des cérémonies nuptiales ou funèbres, les *Te Deum,* et, entre autres, celui qui fut écrit en 1743 pour fêter la victoire de Dettingen.



JOHANN MATTHESON (1681-1764).

Organiste, Händel était considéré comme le premier artiste de l'Europe après Bach. Sa musique d'orgue est noble et fière d'allure, mais elle n'a pas la profondeur et la variété de celle de Jean-Sébastien.

En 1750, la vue de Händel commença à s'affaiblir. En 1751, il composa son dernier oratorio, *Jephté,* dont le manuscrit est d'une écriture très altérée. La vue finit par lui faire totalement défaut. L'opération de la cataracte fut essayée sans succès. Il paraît d'ailleurs s'être

résigné à son sort et avoir joui, dans ses dernières années, d'une humeur égale et sereine. Dès 1758, ses forces déclinèrent. Il mourut doucement le 13 avril 1759.

Georges III commanda une édition de ses œuvres; elle contient malheureusement des fautes nombreuses. En 1835, une nouvelle édition fut entreprise par des souscripteurs, entre lesquels figuraient Moscheles et Mendelssohn. Mais l'entreprise, faute de fonds, ne put alors être menée à bien et ne le fut que beaucoup plus tard.

Comme Bach, Händel a donné naissance à toute une littérature. Dès 1761, Mattheson a publié sur lui un travail biographique, simple adaptation d'un ouvrage anglais antérieur, lequel fut abrégé en français par l'abbé Arnauld et Suard, en 1778. Mentionnons aussi la notice que lui a consacrée, dans son *Adrastea*, Herder, l'auteur des *Idées sur la Philosophie de l'Histoire*. M. Schœlcher, réfugié à Londres après le coup d'État, a écrit en anglais, en 1857, une vie de Händel. Mettons à part le *Georges Frédéric Händel* de M. Chrysander, l'un des fondateurs de la société qui s'était formée à Leipzig pour la publication d'une complète et correcte édition de tous les ouvrages de ce maître.

S'il nous est permis, au moment de le quitter, de résumer son rôle, principalement dans la musique religieuse, nous devons lui reconnaître l'éclat, l'ampleur, la majesté. Il fit un usage habile du style orné; c'est là ce que Meyerbeer s'est approprié de lui, très heureusement, dans plusieurs morceaux du *Prophète*. Il rencontre souvent de nobles idées mélodiques. Son har-

monie est généralement serrée, d'une rare saveur, mais pas toujours fort pure. La modulation, cette partie de l'art où se révèlent si fortement le don naturel et l'intime essence d'un musicien, est chez lui piquante. Il s'entend à merveille à superposer, à étager les voix. On le vante surtout pour l'effet sublime de ses chœurs; mais il faut reconnaître aussi un mérite considérable à ses beaux airs religieux, d'une invention souvent très ingénieuse.



KARL-HEINRICH GRAUN (1701-1759).

C'est surtout au chapitre du théâtre que nous aurons à parler d'un autre musicien illustre, Hasse, qui tint en sa vie une place importante et dont, aujourd'hui, il ne demeure guère qu'un nom. Il appartenait à la catégorie des Allemands *italianisés*, si l'on peut dire, comme le furent plus tard Simon Mayr et, dans une portion de sa carrière, Meyerbeer, avec son prénom de Giacomo. Hasse a écrit beaucoup de musique sacrée, parfois charmante, mais où il n'y a aucune dose de

mysticité. Il composa en ce genre des morceaux innombrables, qui obtinrent alors un succès de vogue; il occupa les chapelles de l'Europe comme il en occupait les théâtres. Mais de tout cela, l'on peut dire qu'il ne subsiste pas une note. Nous nous réservons de caractériser ailleurs l'art de ce musicien, d'ailleurs intéressant, qui fut surtout un agréable mélodiste, un remarquable inventeur de motifs.

L'étude de la famille des Bach et de la carrière de Jean-Sébastien a rempli le début du présent chapitre; mais on ne doit pas oublier que, parallèlement, il se produisait d'autres artistes, dignes au moins d'une mention, et qui ont apporté chacun leur pierre au grand monument national. Nous les énumérerons rapidement, pour donner une idée de l'étonnant développement qu'avait pris alors, en Allemagne, la culture de l'art musical; les grands chefs-d'œuvre ne pouvaient naître que dans une atmosphère ainsi saturée de savoir musical.

Dès le commencement du siècle, nous rencontrons Arnkiel, mort en 1713 surintendant des églises luthériennes du Holstein, qui composa un intéressant travail sur le chant ecclésiastique, suivi d'un traité sur l'usage des cors, particulièrement dans le service divin. A la première moitié du siècle appartient Stœlzel, compositeur fécond et auteur d'un bon traité sur les canons. Un amateur, un professeur de philosophie, Keyrleber, avait, un peu antérieurement, consacré ses efforts à l'étude de cette même forme scolastique et composé un canon pouvant être exécuté à 256 voix, avec autant d'instruments. Voilà par quels exploits

d'école se préparait la polyphonie des maîtres. Michel Kirsten (1682-1742) fut un organiste habile à Breslau, et, en Bohême, Félix Benda acquit également sur l'orgue une brillante réputation. Nous citerons aussi Henri-Nicolas Gerber; il fut contraint de ne point trop attirer l'attention sur lui, pour échapper aux recruteurs, très désireux de l'enrôler à cause de sa taille gigantesque, qui aurait fait de lui un superbe grenadier. En 1701 naquit Charles-Henri Graun; il n'eut qu'un malheur : celui d'être contemporain de Bach. Maître de chapelle du roi de Prusse, il fut particulièrement estimé de Frédéric II. C'était un excellent chanteur, bien que sa voix fût d'un volume médiocre. Sa musique religieuse a joui longtemps, en Allemagne, d'une grande renommée, et l'on considérait comme un chef-d'œuvre son oratorio de *la Mort de Jésus*. Mélodiste facile et gracieux, nous le retrouverons au chapitre du théâtre. Il eut, comme organiste, un excellent élève et un imitateur adroit dans la personne de Chrétien-Henri Müller. Zach (1705-1773) fut placé au premier rang des organistes de son temps, ainsi que le Père Marianus Kœnigsperger, dont on louait fort les dons d'invention. Gruner et Bayer, organistes à Wurzbourg, furent aussi regardés comme des maîtres, ainsi que Homilius, qui écrivit de bons oratorios et, dans ses préludes d'orgue, prouva une imagination très riche. Les succès de Seegr tombent à peu près vers le milieu du siècle. Il remplaça Zach à Prague. Ses toccatas et ses fugues étaient fort appréciées.

Il convient de s'arrêter un peu plus longtemps sur Éberlin, dont la bibliothèque de Vienne conserve plu-

sieurs manuscrits ; Nægeli a publié diverses œuvres de lui, et Clementi fit à ses toccatas et à ses fugues d'orgue l'honneur de les insérer dans un de ses recueils. Éberlin mit en musique des espèces de drames latins que les étudiants représentèrent au couvent des bénédictins de Salzbourg. L'un de ces drames ou mystères avait pour sujet les malheurs du grand-duc Lucas Notaras, amiral de la flotte byzantine sous Constantin Dracosès, au moment de la chute de Constantinople. Un autre mettait en scène Crispus, le fils de Constantin le Grand et l'amant de sa belle-mère Fausta. Voici les titres exacts de ces ouvrages singuliers : *Lucas Notaras cum filiis perfidi Mahometi victima* et *Crispus, Constantini Magni filius*. L'un est de 1753 et l'autre de 1757.

Un peu plus tard, nous rencontrons les multiples travaux de Gassmann, qui, après avoir étudié à Bologne, sous la direction du Père Martini, après avoir été, à Venise, organiste dans un couvent de religieuses, fut, en 1763, appelé à Vienne par François Ier; Joseph II en fit par la suite son maître de chapelle. Il rédigea le catalogue de la bibliothèque impériale de musique, la plus belle collection de ce genre qu'il y eût alors en Europe. Il donna des leçons à Salieri et se livra, non sans éclat, à la composition religieuse.

Parmi les principaux docteurs allemands du contrepoint, un rang doit être réservé pour Fasch, qui, en d'autres sens, rendit à l'art de si grands services. Né en 1736, fils d'un artiste de mérite, Fasch, qui partagea un moment, avec Philippe-Emmanuel Bach, auprès de Frédéric II, les fonctions d'accompagnateur au clavecin, avait le goût des énigmes musicales comme celles que

se proposaient entre eux les maîtres des XVIe et XVIIe siècles. Il affectionnait les vastes combinaisons d'écriture, faites d'ailleurs pour l'œil et valables seulement sur le papier. Sa messe à seize voix ne pourrait



ÉGLISE DE SAINT-THOMAS, A LEIPZIG (THOMASSCHULE).

être exécutée. Il a écrit aussi un canon à quinze voix et un autre canon, d'un arrangement très ingénieux, à cinq sujets et à vingt-cinq voix. Citons encore, parmi ses compositions d'une forme moins stricte, le psaume XXX, partagé en six numéros, pour chœur et soli, d'après la traduction de Moïse Mendelssohn. Fasch fut le fondateur d'une société de chant qui,

après des transformations, est devenue la fameuse *Académie de chant* de Berlin, dirigée ensuite par Zelter, son élève, et à qui l'art classique est redevable d'exécutions si accomplies. Fasch mourut en 1800.

Nous rappelions à l'instant son goût pour les complications de l'écriture érudite. Dans le même genre, on vit se distinguer Knoll (1736-1818), très versé dans l'art de résoudre les canons énigmatiques, et qui, s'étant approprié les procédés anciens les plus subtils, excellait à composer des contrepoints rétrogrades et des contrepoints *à retourner le livre,* c'est-à-dire formant encore un sens musical, si l'on fait subir au cahier le même traitement auquel Rossini, d'après la légende, avait tenté de soumettre la partition de *Tannhäuser.*

Nous avons, en ce chapitre, rencontré généralement des musiciens nés dans l'Allemagne du Nord, mais celle du Sud avait aussi des maîtres, entre lesquels nous placerons tout d'abord Albrechtsberger, né dans la Basse-Autriche en 1736. Organiste de la cour, à Vienne, dès 1772, il devint, au bout de vingt ans, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne et ne mourut qu'en 1809. Il fut le maître de Beethoven et de Hummel, et se signala à la fois comme écrivain didactique et comme compositeur. Il a produit un nombre immense d'ouvrages. Sans compter ses oratorios, il donna vingt-six messes, quarante-trois graduels, trente-quatre offertoires, etc. Il a conquis un rang élevé principalement par ses travaux de théoricien, par ses ouvrages sur le contrepoint, la modulation, etc., bien que l'on y puisse censurer des bizarreries et de véritables erreurs de doctrine.

Dans la seconde moitié du siècle, le bénédictin Ildefonse Haas fut un des bons compositeurs religieux de la Bavière. On vante surtout le morceau qu'il a écrit sur ce texte : *Ego sum pastor bonus.* Le prêtre Kimmerling, né en 1737, fit exécuter, en 1770, devant l'archiduchesse Antoinette d'Autriche, son oratorio de *Rébecca, fiancée d'Isaac.* Une de ses messes à huit voix et à deux chœurs était considérée par Haydn comme un chef-d'œuvre. Hanser, de l'ordre des Prémontrés, devint, à l'abbaye de Lavaldieu, près de Givet, le maître unique de Méhul. Versé dans l'étude de la liturgie, il s'adonna particulièrement à la composition religieuse.

Nommons encore Bertuch, de Berlin, qui avait reçu d'Adlung la pure tradition de l'école des Bach et qui jouait merveilleusement les compositions de Jean-Sébastien; — Kœnigslœw, dont on louait la capacité d'organiste; — Daubenmerkl, lui aussi, un des héritiers du style de Bach; — l'abbé Stadler, qui fut l'ami de Haydn et de Mozart; homme de goût, bon humaniste, il s'occupa de critique et de littérature musicales et se mêla plus tard à la polémique engagée, dans la *Cæcilia,* par Godefroid Weber à propos du *Requiem,* de Mozart; — Becwarzouski, l'excellent organiste de Prague; — Kucharz, célèbre aussi comme organiste, également bon chef d'orchestre et qui, postérieurement, arrangea pour le piano la plupart des opéras de Mozart; — l'organiste d'Ulm, Auberlen, qui mit en musique les chants sacrés de ce Gellert, dont Gœthe, étudiant à Leipzig, avait subi la moralisatrice influence; — l'organiste et compositeur fécond Bach-

mann; — Charles-Frédéric Adam; — le Bavarois Achter, auteur d'une belle messe solennelle; — enfin, d'Eybler, né en 1764 et dont la vie se prolongea jusqu'en 1846. Il reçut les leçons d'Albrechtsberger et les conseils de Haydn, fut lié avec Mozart, qu'il aida à faire répéter *Cosi fan tutte*, et succéda à Salieri dans la direction de la chapelle impériale. Il a écrit des oratorios, de nombreuses messes, quelques-unes pour les grandes pompes religieuses de la monarchie autrichienne, par exemple pour le couronnement de l'impératrice Caroline comme reine de Hongrie.

Nous avons eu soin antérieurement de suivre depuis les origines les progrès de la facture des orgues. Cette facture, au XVIII[e] siècle, réalisa beaucoup de perfectionnements qui influèrent sur le développement de l'école de l'orgue. Dès le début du siècle, nous trouvons, en ce sens, à Berlin, Jean-Joachim Wagner; — puis Bauer, qui améliora la construction, substituant notamment aux soufflets de petites proportions des soufflets moins nombreux et plus grands, comme, par exemple, à la cathédrale d'Ulm, où il ramena le nombre des soufflets de seize à huit. Christophe Contius construisit, à Halle, un bel orgue à soixante-cinq jeux, avec trois claviers et pédale. Herbst fut l'auteur de l'excellent instrument de Halberstadt. Hæhnel se distingua fort comme facteur de la cour de Saxe. Bair, de Munich, un peu plus tard, construisit, à Attl, un très bon orgue à seize registres, et, à Scheftlarn, un autre instrument à vingt-deux registres. Henri-André Contius fit l'orgue de Giebichenstein, avec ses vingt-deux jeux, ses deux claviers et ses trois figures d'anges, dont l'un jouait de la

trompette et les deux autres des timbales. Le chef-d'œuvre de Dropa, à Lunebourg, fut l'orgue de l'église Saint-Michel, avec ses quarante-trois jeux, ses trois claviers, sa pédale et ses dix soufflets. Tout le long du siècle, on retrouve la famille des Engler,



MAISON NATALE DE FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN, A ROHRAU.

Michel, Théophile et Jean; ce dernier, travaillant lentement et avec une conscience rare, améliora beaucoup la sonorité de l'instrument. L'orgue célèbre du couvent de Tepel, considéré comme un ouvrage parfait, fut l'œuvre d'Antoine Gærtner. Kayser et les deux Hildebrandt ne se firent pas moins avantageusement connaître par leurs travaux; c'est à Hildebrandt fils que l'on doit le bel orgue de Saint-Michel, de Hambourg. Il faut citer enfin Turley, Mærz, facteurs de la cour de Bavière, et Buchholtz, qui construisit plus de trente instruments.

Au commencement du XVIIIe siècle, nous avons rencontré deux imposantes figures, celles de Bach et de Händel, qui dominent tout l'art de leur temps. A la fin du même siècle, nous trouvons deux figures différentes, mais non moindres, celles de Haydn et de Mozart. C'est surtout au chapitre suivant que nous aurons à parler de Haydn. Nous ne l'envisageons ici que comme compositeur religieux. Il est, d'ailleurs, conforme à la nature des choses d'aborder par ce côté l'homme qui débuta par être enfant de chœur à Saint-Étienne, qui, quand il éprouvait de la fatigue, récitait son rosaire pour retrouver l'inspiration, et qui inscrivait en tête ou au bout de ses manuscrits de pieuses formules comme celles-ci : *In nomine Domini, Laus Deo, Soli Deo gloria.*

Joseph Haydn naquit en 1732, mais ses plus belles œuvres, celles qui lui firent dans l'art sa vraie place, datent de la fin du dernier siècle et du début du nôtre. Fils de parents très humbles, il apprit un peu de latin et reçut une éducation musicale d'abord toute pratique, jouant du violon et de plusieurs autres instruments. Au point de vue de la doctrine, il eut pour maître Porpora, qui était alors à Vienne, au service d'un noble Vénitien, Corner, ambassadeur de la république de Venise. De grandes dames, et entre autres la comtesse de Thun, s'intéressèrent ensuite à Haydn et le protégèrent. En 1758, il entra au service du comte de Mortzin comme second maître de chapelle. Il ne tarda point à échanger cette position contre une situation analogue, mais meilleure, chez le prince Antoine Esterhazy, qui tenait, non sans éclat, une véritable cour.

En 1761, le prince Antoine mourut, mais le prince Nicolas, devenu le chef de la maison, garda Haydn auprès de lui. Enthousiaste de l'art musical, il ne cessa jamais d'admirer et de protéger le compositeur, qui mena une existence fort tranquille, soit à Esterhaz, soit dans la petite ville d'Eisenstadt. Le nombre de ses compositions est énorme : la liste qu'il tenait soigneusement et qu'il remit à Carpani comportait environ huit cents numéros, entre lesquels figurent cent dix-huit symphonies, quatre-vingt-trois quatuors, quarante-quatre sonates pour piano, et, pour revenir à la musique religieuse, quatre oratorios et dix-neuf messes. Levé dès six heures du matin, il s'habillait avant de composer, avec une certaine recherche, un peu comme Buffon, qui, pour travailler, mettait de belles manchettes. Auprès de son piano, il demeurait assis à sa petite table jusqu'à midi, heure de son dîner. Le concert diurne du prince, tous les jours, et deux fois par semaine, le soir, la représentation d'opéra, occupaient le reste de la journée, consacrée également à la promenade, parfois à la chasse. Les deux voyages qu'Haydn fit à Londres en 1791 et 1793, et pendant



SILHOUETTE
DE JOSEPH HAYDN.
(1732-1809).

lesquels il recueillit les plus grands hommages, vinrent seuls interrompre cette carrière si calme.

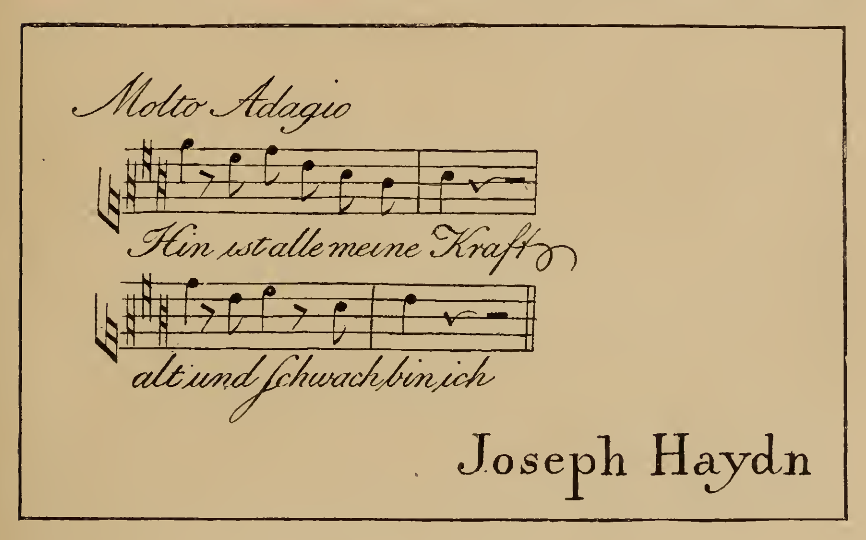
Vers 1802, sa santé commença à décliner ; il mourut en 1809. Ses derniers jours furent troublés par le bruit du canon des Français, alors en lutte avec l'Autriche, dans cette si rude et si sanglante campagne que rappellent les noms d'Eckmühl, d'Essling et de Wagram.

C'était sur la demande d'un chanoine de Cadix que Haydn avait composé *les Sept paroles*. Ce fut le baron van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme d'une instruction encyclopédique, qui eut l'idée de *la Création du monde*. Il s'agissait de renouveler le genre de l'oratorio par l'usage d'une musique imitative et descriptive. Haydn, alors âgé de soixante-trois ans, se mit au travail en 1795. Il consacra plus de deux ans à cet ouvrage; il disait : « J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup. » L'oratorio, terminé en 1798, fut exécuté avec un grand succès l'année suivante. Peut-être est-ce l'œuvre qui valut à Haydn, par toute l'Europe, le plus de réputation. Arrangée par les soins de Steibelt sur une traduction française, elle fut jouée à l'Opéra en 1801, le soir même où se produisit contre le premier consul l'attentat de la rue Saint-Nicaise. Les artistes qui avaient participé à l'exécution firent transmettre à Haydn une médaille frappée à son effigie.

La Création fut pareillement l'ouvrage dont les Viennois, émus à la pensée de la perte imminente d'un si grand homme, préparèrent une audition magnifique donnée en sa présence, chez le prince Lobkowitz, sous

la direction de Salieri, et au cours de laquelle fut décernée à Haydn une sorte d'apothéose.

Auteur d'oratorios, Haydn n'a certainement pas l'ampleur et la majesté de Händel, la profondeur et la richesse d'accents de Bach. Néanmoins ses ouvrages en ce genre renferment des beautés de la qualité la plus rare. Sa musique y affecte parfois une grande



CARTE DE VISITE DE HAYDN.

allure, qu'accentuent encore la clarté constante et la perfection soutenue de son style. Ailleurs, on y admire cette grâce à la fois naïve et raffinée dont il a le secret, cette abondance d'idées, cette suprême élégance, qui se sont traduites avec tant de relief dans sa musique instrumentale. L'onction ne manque point dans ces pages, où règnent souvent une sorte de bonhomie grandiose, une sérénité charmante, une ineffable distinction.

On en peut dire autant de ses messes; elles ne sont mystiques à aucun degré; mais il n'est peut-être pas

très exact de dire, comme on le fait parfois, qu'elles n'offrent rien de religieux. On y trouve la dévotion sans austérité, on y respire les aromes de la piété catholique, en ce qu'elle a de plus suave. Cette musique très mélodieuse, d'un sentiment peu profond, mais toujours sincère, s'associe à merveille aux pompes d'une grand'messe. Quelques fragments exquis de ces œuvres, un *O fons amoris*, et un autre morceau très doux et très pur, ont longtemps figuré au répertoire de la Société des Concerts, à Paris, et ont malheureusement fini par en être évincés.

Michel Haydn, frère de Joseph, mérite une petite place à côté de son glorieux aîné. Il commença, lui aussi, par être enfant de chœur, et fit alors admirer sa voix extraordinaire de soprano. Il devint en 1801 maître (titulaire) de chapelle du prince Esterhazy, et mourut en 1806. Il fut organiste de grand style, et écrivit vingt messes. On lui doit de la musique d'église non seulement sur des paroles latines, mais aussi sur des paroles allemandes. Son art est peu personnel, mais d'une rare délicatesse et d'une forme très correcte.

Les chapitres suivants sont ceux où nous aurons le plus à nous étendre sur le rôle exceptionnel joué par Mozart (1756-1791). Lui aussi, nous ne l'envisagerons ici que comme compositeur religieux. Nous n'insisterons pas longuement sur sa biographie, universellement connue. On sait les miracles de son enfance, l'aptitude extraordinaire qu'il révéla à trois ans. Il fut accueilli à Paris comme un enfant merveilleux, vanté par Grimm, reçu par le baron d'Holbach et par le duc de Chartres. Il joua à Versailles devant le roi, et, à

Londres, en présence de Georges III. De retour à Salzbourg, il étudia Händel et Philippe-Emmanuel Bach, que Haydn citait comme un des maîtres ayant exercé sur lui la plus forte influence. Mozart fut ensuite acclamé en Italie, surtout à Milan, où la population enthousiasmée criait sur son passage : *Evviva il maestrino!*



MOZART ENFANT.
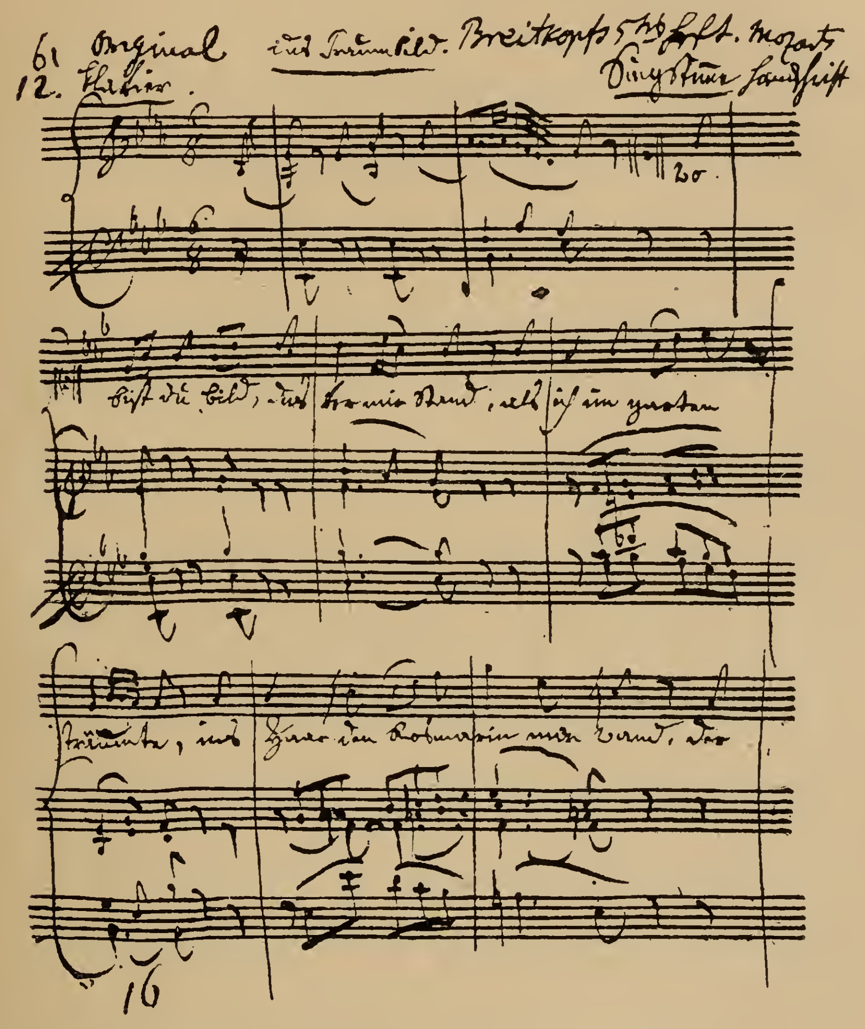
Après avoir repassé par l'Allemagne, il revint à Paris, où il perdit sa mère, puis, en 1779, devint, à Salzbourg, organiste de la cour, et, l'année suivante, organiste de la cathédrale. Ce fut en 1780 que le prince électoral de Bavière, Charles-Théodore, le fit appeler à Munich pour écrire *Idoménée,* donné en 1781. En 1782, il épousa Constance Weber, habile virtuose sur le piano. *Les Noces de Figaro* furent représentées en 1786. Il est à remarquer que Prague fit aux œuvres de Mozart un meilleur accueil que Vienne. Les musiciens établis dans cette capitale redoutaient Mozart et le jalousaient. Salieri, en particulier, passait

pour lui être secrètement hostile. C'est ce qui a fourni la matière du curieux opuscule de Pouchkine : *Mozart et Salieri*. *Don Juan* (1787) fut mieux reçu à Prague qu'à Vienne, qui, d'ailleurs, en 1790, applaudit chaleureusement *Cosi fan tutte*. L'année suivante se place l'immense succès de *la Flûte enchantée*. A la même date fut représentée *la Clémence de Titus*, pour le couronnement de l'empereur Léopold comme roi de Bohême. Le dernier ouvrage de Mozart fut le *Requiem*, à la composition duquel se rattache une sorte de légende, trop connue pour être rappelée ici.

Comme Bach et comme Händel, Mozart est devenu pour les Allemands l'objet d'un véritable culte. D'innombrables travaux lui ont été consacrés. Un des plus importants est le catalogue analytique et descriptif que Kœchel a donné de ses œuvres, en 1862, et dans lequel il arrive au total de 626 numéros, en y comprenant beaucoup d'esquisses et de morceaux inédits, notamment ceux qui figuraient dans la belle collection de l'éditeur André, à Offenbach. Parmi les notices biographiques, citons les livres d'Oulibicheff et d'Otto Jahn, et celui de Nissen, conseiller danois, qui avait épousé la veuve de Mozart. Celle-ci ne mourut qu'en 1842. Mozart avait eu deux fils. L'aîné, Charles, né en 1784, est mort en 1861, après avoir été fonctionnaire autrichien à Milan; c'était un pianiste amateur d'une force estimable. Le second, Wolfgang, mort dès 1844, fut compositeur et professeur de piano.

Peut-être est-ce au théâtre, dans la symphonie, dans la musique de chambre et de piano que Mozart a composé ses ouvrages les plus importants, mais la musique
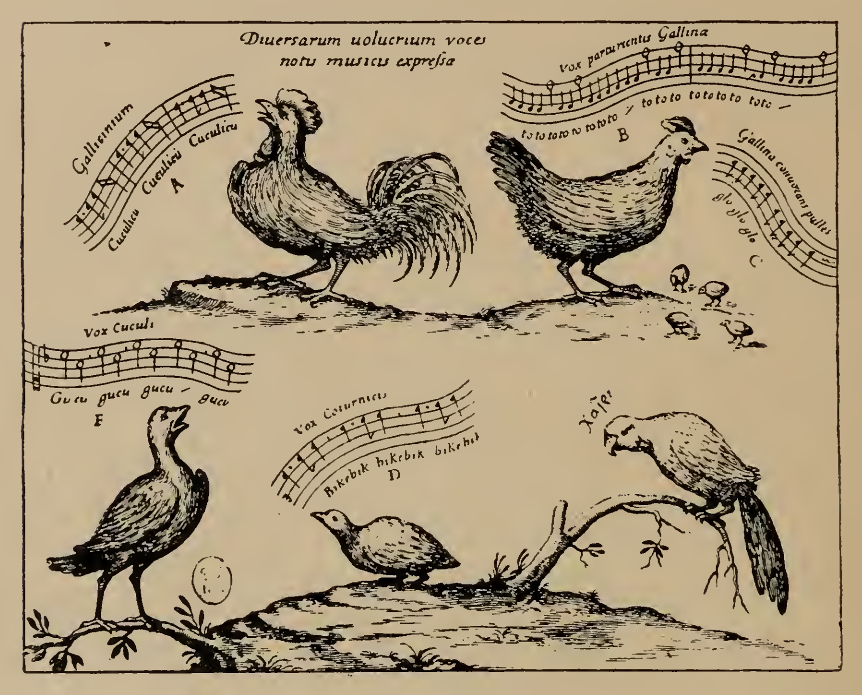
religieuse n'en forme pas moins une part considérable de son œuvre. Il faut citer, parmi ses messes, celles



ÉCRITURE MUSICALE DE MOZART (1756-1791).

qui portent les numéros 2, 4 et 5, son grand *Kyrie* (en *ré*) d'un éclat splendide, son *Ave verum* à quatre voix, où s'exprime avec tant de bonheur la plus pure extase

mystique. Quant au *Requiem* dont on a parfois, d'une façon assez oiseuse, contesté le caractère religieux, on peut répondre, en tout cas, de son caractère musical. C'est une merveille de style riche et serré, d'une trame aussi solide que souple, où des procédés complexes et



CHANT DES OISEAUX (d'après Athanase Kircher).

d'une science profonde sont mis au service d'une conception toujours lumineuse. L'art a produit peu d'ouvrages d'un caractère si relevé, et témoignant d'une pareille richesse d'effets et de ressources. D'autres peut-être ont plus compris le sujet en poètes, mais Mozart l'a traité davantage en musicien.

Nous ne pouvons passer sous silence la polémique qui s'est engagée à propos du *Requiem*. Mozart, n'ayant

pu finir cet ouvrage, avait désigné pour l'achever son élève Sussmayer. En 1825, Godefroid Weber inséra dans la *Cæcilia* un article où il élevait des doutes sur tout le *Requiem*, et tendait à ne voir là qu'une compilation dans laquelle Sussmayer aurait ajouté, aux motifs de Mozart, d'autres motifs empruntés à Händel. L'abbé Stadler, dont nous avons parlé plus haut, alors établi à Vienne, répondit, et prouva que l'ouvrage était, pour la plus grande partie, authentique. Si l'on s'en rapportait enfin au témoignage de Sussmayer lui-même, qui, dans la *Gazette musicale* de Leipzig, en 1801, expliqua sa participation à l'œuvre, les quatre derniers morceaux seraient de lui. Il aurait instrumenté le reste d'après la basse chiffrée, et en s'aidant de quelques indications orales ou écrites de Mozart.

Nous avons terminé, en ce qui concerne le XVIIIe siècle, la première partie de notre tâche. Il nous reste à considérer ce que, dans cette époque privilégiée, l'art musical produisit au concert et au théâtre.

CHAPITRE II

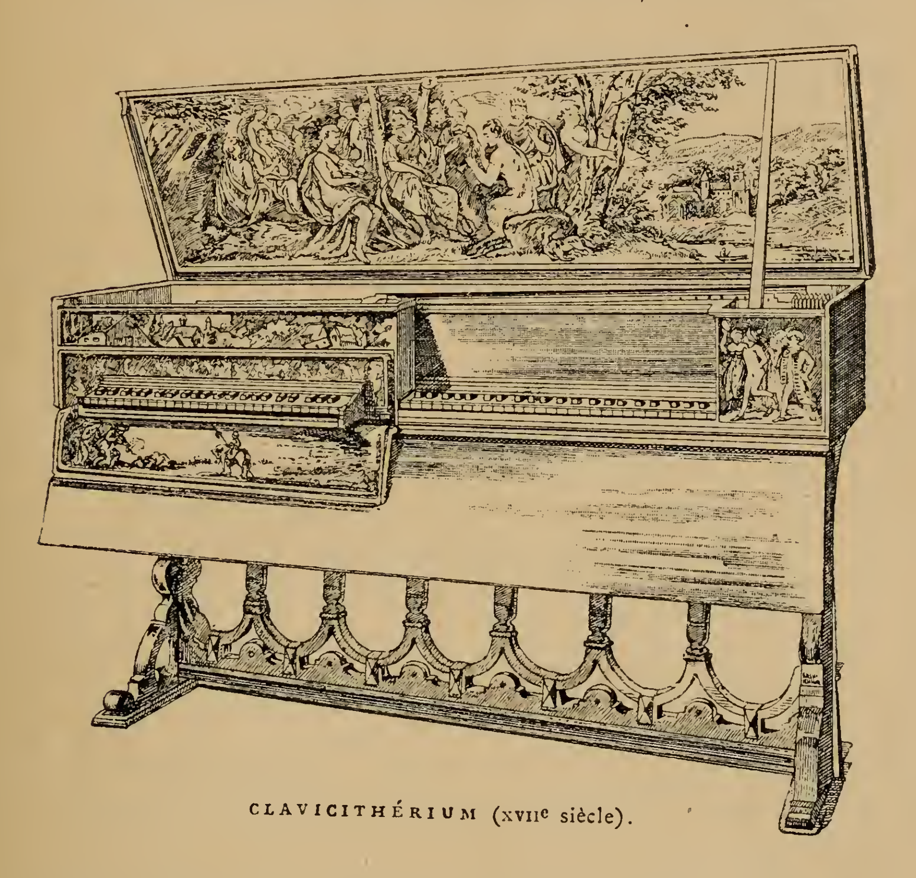
LE CONCERT

Le clavecin et le piano : virtuoses et compositeurs, Jean-Sébastien et Philippe-Emmanuel Bach ; Händel ; Haydn ; Pleyel ; Gelinek, etc. Mozart. L'école de Vienne. Wœlffl. — Les amateurs. — Le violon : Benda. Léopold Mozart. — Les autres instruments à archet : Romberg, etc. — Les instruments à vent en bois : Quantz, Beer, etc. — Les cuivres : Punto, etc. — La harpe. — Développement croissant de la lutherie et de la virtuosité. — La symphonie à grand orchestre à la fin du siècle. — Haydn et Mozart. — La mélodie vocale au concert.

Nous avons tenté, dans les pages précédentes, de donner l'idée de ce que fut en Allemagne, au XVIIIe siècle, la musique religieuse. La musique profane, au concert, eut un développement tout aussi riche. Cette époque est celle où le perfectionnement de la lutherie, l'extension de la virtuosité, sur les instruments déjà connus et sur ceux qui avaient été jusque-là ignorés ou négligés, mirent à la disposition des compositeurs des ressources toujours croissantes. Nous avons traité plus haut des progrès de l'orgue. Construction, habileté des virtuoses, audace et liberté dans la composition, ces trois choses, comme il est naturel, marchèrent parallèlement et conduisirent peu à peu l'art vers son apogée. Le même fait se produisit pour le clavecin, de plus en plus parfait, puis pour le piano, qui, substituant le principe de la corde frappée par un

marteau à celui de la corde pincée par un bec de plume, a, peu à peu, écarté l'instrument rival, et a constitué à la longue une des plus précieuses ressources de l'école moderne.

Aux premières années du XVIIIe siècle, on ne connais-



CLAVICITHÉRIUM (XVIIe siècle).

sait encore que le clavecin; mais, entre les mains de facteurs habiles, tels que Fritz, il avait acquis une remarquable beauté de son. Fritz qui, né en 1697, ne mourut qu'en 1766, ne construisit pas moins de cinq cents clavecins ou clavicordes, de dimensions diverses, qui se répandirent dans toute l'Allemagne et passèrent

même à l'étranger. Son contemporain Adlung, que nous avons eu l'occasion de citer comme organiste, se distingua aussi comme facteur de clavecins; il traita les questions relatives à ces instruments dans des ouvrages théoriques pour l'un desquels Jean-Ernest Bach composa une préface. Friedrich, plus connu sous le nom de Frederici, fut aussi l'auteur de diverses améliorations pour le clavecin; mais les jours de cet instrument étaient comptés.

L'Allemand qui le premier fabriqua des pianos fut Godefroid Silbermann. Il sortait d'une famille de luthiers réputés. Son frère André, fixé à Strasbourg, était renommé comme constructeur d'orgues. Godefroid Silbermann passa en Allemagne pour l'inventeur du piano. Mais, ainsi qu'il arrive souvent au sujet des inventions importantes, il y eut à ce moment, entre différents théoriciens ou constructeurs, une sorte de simultanéité qui rend fort délicate la question de priorité. Silbermann eut-il connaissance des travaux de l'Italien Cristofori, du Français Marius? Arriva-t-il au même but qu'eux en suivant un chemin qu'il avait trouvé tout seul? L'examen de ce point controversable sort du rôle qui nous est attribué ici. Ce qui est certain, c'est que Silbermann construisit un piano qui, ainsi qu'on peut bien le penser, n'était pas exempt de défectuosités. Bach, auquel fut soumis le nouvel instrument, signala la faiblesse de son des octaves supérieures. Silbermann tint compte de ces observations et établit un nouvel instrument que Bach, encore une fois consulté, déclara irréprochable. Dès lors ses pianos acquirent en Allemagne une véritable célébrité.

Il est à noter que ce fut un de ses neveux, du même nom que lui, né en 1727 à Strasbourg et mort en 1799, qui, plus tard, propagea en France les premiers pianos qui aient fixé l'attention du public.

Silbermann eut des élèves directs, entre autres Stein, né en 1728. Différents témoignages nous apprennent que postérieurement Mozart, devenu le plus grand pianiste de son époque, préférait les pianos de ce Stein à tous les autres.

Pendant quelque temps encore, on employa concurremment le clavecin et le piano; mais il était aisé de sentir que le premier de ces instruments était menacé d'une éviction progressive. Kræmer, si fameux par ses clavecins, desquels on disait qu'ils étaient, en leur genre, l'équivalent des Stradivarius et des Guarnerius pour le violon, arriva, dans ses dernières années, à ne plus fabriquer que des pianos, d'ailleurs d'une qualité exquise. Horn, qui n'avait pas construit moins de 464 excellents clavecins, eut moins de succès dans la facture des pianos, et d'ailleurs n'en construisit que huit.

Sur les trois Græbner qui se firent successivement un nom, les deux premiers ne produisirent que des clavecins, répandus dans les pays du Nord et particulièrement en Russie. Le troisième commença à fabriquer des pianos de grandes dimensions. Horn et Leuker furent les premiers à populariser en Allemagne l'usage des grands pianos, grâce à la perfection de leur travail. A Vienne, qu'on devait plus tard, au temps où Meyerbeer enfant était si frappé du jeu exquis de Hummel, appeler la « ville des pianistes », Bohak est

l'un des plus anciens facteurs connus; ses instruments furent un moment fort à la mode en Hongrie, en Croatie, en Dalmatie, à Venise. Bellmann de Dresde, par la solidité, l'éclat sonore de ses pianos à queue, fut mis sur le même rang que Schiedermayer de Nuremberg. On peut citer aussi Lemme, dont le fils, qui vint à Paris vers 1799, eut l'idée d'un piano où les touches blanches et noires se succédaient alternativement et dans un ordre régulier, innovation bizarre qui aurait motivé une révolution de toute la technique, et qui, comme on pouvait s'y attendre, ne réussit pas. Cette idée a été d'ailleurs reprise dans ces derniers temps. Les instruments de Jungersen étaient très estimés vers 1780, époque à laquelle Hinrichs, de Hambourg, imita les très grands pianos que l'on essayait alors en Angleterre. Les pianos de Freudenthaler étaient remarquables par la puissance du son, mais l'on n'y pouvait enfoncer les touches qu'avec un effort qui donnait de la lourdeur au mécanisme. Leicht, dont les ouvrages furent si fins et si délicats, appartient moins au siècle précédent qu'au nôtre; il put profiter des exemples fournis par un Français qui fut, dans cet ordre de choses, une sorte d'homme de génie, Sébastien Érard; à ce dernier il était réservé de perfectionner aussi très sensiblement la harpe, et d'ouvrir par là à cet instrument des destinées fort brillantes.

Les virtuoses et les compositeurs du clavecin et du piano, au XVIII[e] siècle, ne se peuvent presque pas compter. Il y en eut de fort éminents, même parmi ceux qui, comme Chrétien-Sigismond Binder, sont entièrement oubliés. Bach fut le premier claveciniste

de son temps, ainsi qu'il en était le premier organiste. Ses œuvres de clavecin figurent parmi ses ouvrages les plus caractéristiques. On a souvent dit qu'il a composé, en quelque sorte, le « bréviaire » du claveciniste et du pianiste en écrivant son *Clavecin bien tempéré,* consistant en 48 préludes et autant de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, vrai chef-d'œuvre d'invention, de style sobre et mûr, d'art ingénieux et délicat. On doit citer aussi comme des merveilles la « Fantaisie chromatique », les sonates pour clavecin avec violon obligé, et aussi l'air avec trente variations, la plupart traitées en canons à divers intervalles. Par l'abondance des idées, Bach y prouve sa fécondité d'imagination, en même temps que l'inconcevable flexibilité des formes employées fait apercevoir les immenses ressources de sa technique. Pour le clavecin comme pour l'orgue, il fut le plus grand professeur de l'époque, et l'on connaît l'importance, dans l'histoire de l'enseignement, du doigter de Bach ou doigter de substitution.

Auprès de lui, et sans qu'il soit éclipsé par un si redoutable voisinage, on peut placer un de ses fils, Philippe-Emmanuel, qui ne jouit peut-être pas de toute la réputation à laquelle il aurait droit. Il fut, lui aussi, un virtuose accompli, un professeur de premier ordre, et l'on peut, même après *le Clavecin bien tempéré,* mentionner son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin, avec des exemples*, *et 18 modèles en 6 sonates.* On l'envisage assez fréquemment comme le vrai créateur de la sonate moderne; ses ouvrages en ce genre sont encore un peu grêles, un peu courts,

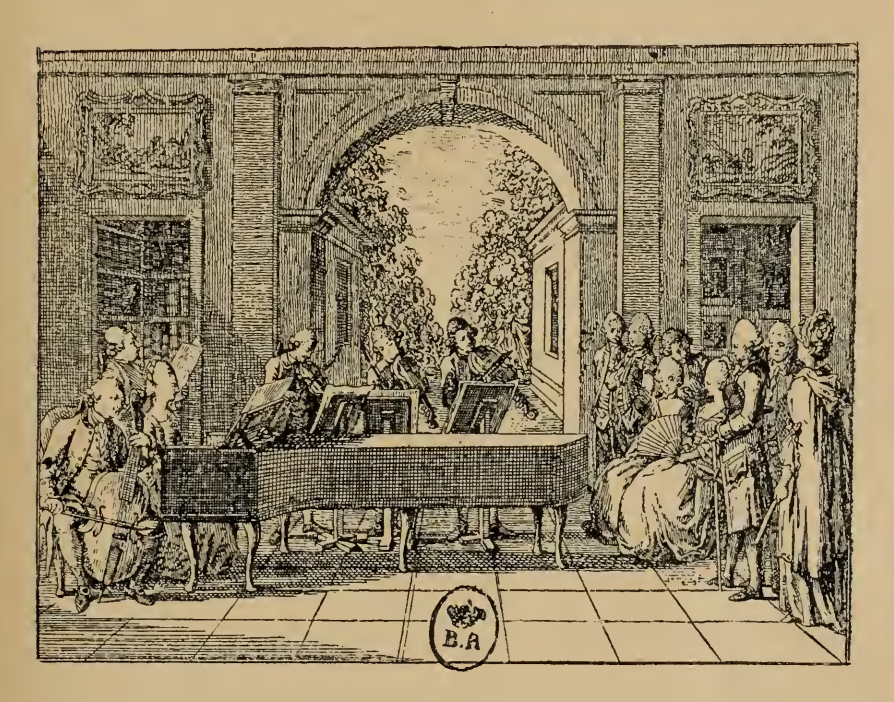
mais on y rencontre déjà presque tous les éléments exploités depuis avec tant d'éclat par les Haydn, les Mozart, les Beethoven, sans oublier ces artistes fort distingués, Cramer et Dussek. Sa musique, à laquelle, en Allemagne, on reprochait son caractère trop léger, trop gracieusement mélodique, eut, un moment, une grande réputation en Angleterre. Ce qui lui est propre, c'est la tendance à s'éloigner de la fugue, des formes scolastiques, à s'en tenir à un style souple, brillant et fin, qui d'ailleurs atteint parfois à la grandeur. Il faut, outre les ouvrages cités plus haut, mentionner ses autres sonates, ses concertos, sa fantaisie en *ut* majeur, son joli menuet « à mains croisées ». En 1853, Riccius a entrepris une édition complète de ses ouvrages, chez Hofmeister, à Leipzig. Un de ses frères, Jean-Christophe-Frédéric, fut un claveciniste et pianiste très habile. Un élève de Bach, Goldberg, se distingua par ses concertos, fugues, polonaises, d'une exécution difficile pour le clavecin.

Händel, qui cultiva tous les genres, a marqué sa place dans la musique de clavecin. Nous nous contenterons de citer de lui, à cet égard, une très belle fugue, et ses « leçons », composées de pièces de différents genres. Ces pièces comptent parmi ses productions les plus intéressantes.

Nous ne pouvons guère que nommer, parmi les virtuoses, Adelgasser, né en 1728; Bernhard, qui conserva dans toute sa pureté la tradition de l'école de clavecin des Bach ; Beckmann, qui excellait dans l'improvisation ; Hœssler, qui, né en 1747, ne mourut que dans notre siècle. Neveu et élève du grand organiste

Kittel, ayant vécu à Hambourg, où il étudia et s'appropria la manière de Philippe-Emmanuel, il brilla comme pianiste, et composa d'agréables pièces, entre lesquelles figurent de charmantes bagatelles écrites par sa femme.

Haydn a beaucoup produit pour le piano. Comme



MUSIQUE DE CHAMBRE (XVIIIe siècle).

virtuose il n'a pas laissé de trace. Ses nombreuses sonates présentent les mêmes caractères que sa musique de chambre et ses symphonies. On y doit louer la fraîcheur des idées, la grâce des détails, l'heureuse abondance, la souplesse et la maturité du style.

Une destinée assez singulière est celle d'un des élèves de Haydn, Ignace Pleyel, né en 1757, qui mé-

rita dans sa jeunesse les éloges de Gluck, qui, en Italie, fut admiré de Cimarosa, de Guglielmi, de Paisiello, et dont les ouvrages se répandirent par toute l'Europe avec un succès inouï. Les Anglais, notamment, raffolèrent de lui, et sa réputation, un moment, obscurcit celle de musiciens qui lui étaient très supérieurs. C'est surtout sa musique de piano qui fut célèbre. Aujourd'hui elle est oubliée. On sait quel rang élevé lui et ses descendants ont occupé dans la fabrication des pianos.

La même année que Pleyel, en 1757, était né Gélinek, devenu l'abbé Gélinek, qui, lui aussi, après avoir acquis une grande renommée, est aujourd'hui fort ignoré. Pianiste brillant, il composait de la musique agréable, qui réussissait d'une manière extraordinaire, au point que, vers la fin du siècle, les marchands de musique, à Paris, faisaient fabriquer, en vue de la vente, du faux Gélinek. Sa manière, assez superficielle, n'était point dépourvue d'élégance. C'est à Vienne surtout que s'accomplit sa carrière. Élève d'Albrechtsberger, il fut lié avec Mozart, et composa même des variations sur des thèmes de ce maître.

L'habile pianiste Eberl, qui reçut les encouragements de Gluck, fut aussi l'ami de Mozart. Harder est moins connu par ses succès que par sa mort, due au saisissement que lui causa le terrible vacarme de la bataille de Leipzig. Un souvenir est dû à Marie-Thérèse Paradies, la virtuose aveugle, femme très remarmarquable à tous égards, qui, à onze ans, jouait devant l'impératrice les fugues de Bach avec la plus rare perfection ; qui, à Paris, en 1785, obtint un vrai triomphe au Concert spirituel, et dont la maison, à Vienne, dans

ses dernières années, fut l'objet d'un véritable pèlerinage de la part de tous les étrangers de mérite.

Plus particulièrement en ce qui concerne le professorat, nous avons à signaler Grætz, le grand professeur de Munich. Né en 1760, élève de Michel Haydn, il eut des disciples célèbres, entre autres Lauska et Lindpaintner; sans être virtuose, il eut une forte influence sur l'enseignement du piano, ainsi que sur celui de la composition, et ses contemporains assurent que sa mort fut comme l'extinction d'une grande lumière. Auguste-Eberhardt Müller se distingua aussi dans l'enseignement; sa méthode, savante transformation de celle de Lœhlein, reprise plus tard et améliorée par Czerny, fut la base de la méthode de Kalkbrenner.

Nous avons prononcé à diverses reprises le nom de Mozart. On n'ignore pas qu'il fut, en son temps, considéré comme le premier pianiste de l'Allemagne. Il a, plus que personne, contribué à fonder cette grande école de Vienne, continuée par Hummel, par Beethoven, par Wœlffl, un moment opposé comme rival à ce dernier. A la fin de la vie de Mozart, il s'établit à Vienne, entre lui et Clementi, une sorte de duel où il n'y eut pas de vaincu. Quant à la musique que Mozart écrivit pour le piano, elle est de la plus rare beauté. Ses sonates, si l'on excepte les premières, ouvrage de son enfance, n'ont pas vieilli; elles sont d'un style noble, élégant et serré, où revit le genre de Philippe-Emmanuel Bach, mais relevé par une technique plus nourrie et plus variée, et par une admirable ampleur de formes. C'est peut-être, toutefois, outre ses con-

certos, dans quelques-unes de ses fantaisies et de ses variations, qu'il prouve le plus de richesse d'imagination, de hardiesse dans les arrangements, de souplesse et de profondeur dans l'expression.

Philippe-Charles Hoffmann, qui eut parfois l'honneur de jouer à quatre mains avec lui, se recommandait par la netteté et la précision de son jeu; ses compositions étaient élégantes. Au couronnement de l'empereur, à Francfort, Mozart joua également à quatre mains avec Beecke, un amateur, jadis capitaine au régiment de dragons de Hohenzollern, homme brillant, qui avait été l'ami de Gluck et de Jomelli, et passait pour un des pianistes habiles de son temps. Mozart fut aussi en rapport avec Lipawsky, dont la renommée fut éphémère.

A la fin du siècle se produisirent quelques pianistes remarquables. Hermann, fixé à Paris en 1785, y remporta de vifs succès. Il fut professeur de Marie-Antoinette et de plusieurs dames de sa cour; on le considéra un moment comme le rival de Steibelt; celui-ci l'emportait par le charme expressif; mais Hermann, plus sérieux et plus correct, reflétait dans sa manière la tradition si pure de l'école de Philippe-Emmanuel Bach.

L'influence de Philippe-Emmanuel Bach s'était de même exercée sur Dussek, homme de rare valeur, qui fut également un des virtuoses goûtés de Marie-Antoinette. L'existence de Dussek fut assez romanesque. En 1800, il fut enlevé par une princesse du Nord qui le cacha deux ans dans une profonde retraite. Il devint ensuite directeur des concerts du prince de Bénévent. Ses façons nobles et fines, son esprit, son instruction

variée en faisaient un personnage très attrayant. A la fin de sa vie, un embonpoint excessif le rendit apa-



CHARLES-PHILIPPE-EMMANUEL BACH (1714-1788).

thique et l'obligea à passer au lit la plus grande partie de ses jours. Mais, lorsqu'il avait des occasions de se

produire, on voyait que l'agilité de ses doigts n'avait pas diminué. Il obtint à Paris des triomphes jusqu'alors inconnus. Un des premiers, il y fit du piano un instrument de concert. Son style était large, pondéré, ses traits d'une exquise délicatesse. Il s'entendait merveilleusement à faire chanter le piano. Sa musique a du mérite; il trouve souvent des motifs brillants et sait les développer avec une certaine recherche d'harmonie. Quelques-unes de ses sonates sont dignes de subsister dans les recueils, et sont les spécimens d'un art fin et ingénieux. Citons, par exemple, celles qui sont désignées par ces titres, *le Retour à Paris* et *les Adieux à Clementi*.

Sa sœur, Véronique Cianchettini, fut une pianiste distinguée. Auprès de lui, il convient de placer Jean-Baptiste Cramer, issu d'une famille de musiciens dont le chef était né en Silésie, en 1705. Cramer (1771-1858), élève de Clementi, se recommandait, au rapport des contemporains, par une qualité de son très fine, par une rare légèreté de nuances; nul artiste n'eut un jeu plus égal et plus élégant. Sa musique a, çà et là, des passages d'une facture réellement personnelle. Ses études sont demeurées connues; parmi ses cent cinq sonates, il n'en est aucune que nous puissions citer d'un bout à l'autre comme un chef-d'œuvre; mais certains fragments d'entre elles feraient figure à côté de ce que la musique de piano a produit de plus achevé.

C'est vers le même temps que se révéla un artiste singulier, Steibelt, auquel ses dons peu communs doivent faire réserver une place à part. Il était né en 1764, à Berlin; il avait reçu les leçons de Kirnberger,

mais était d'ailleurs trop indépendant pour subir profondément une influence quelconque. Établi à Paris vers 1790, il y attira l'attention générale. Dans l'opinion, il se plaça, comme virtuose, à côté d'Hermann; comme compositeur, auprès de Pleyel. Le succès de *Roméo et Juliette,* représenté, pendant la Terreur, à Feydeau, acheva de le mettre en évidence. Sous le Directoire, il fut le professeur à la mode et donna des leçons à celle qui devait être la reine de Hollande, à Mlle Scherer, à Eugénie de Beaumarchais. Durant un séjour à Vienne, on essaya, assez ridiculement, de l'opposer à Beethoven. Il alla ensuite à Londres, puis à Saint-Pétersbourg. Ses écarts de conduite furent nombreux, et, à diverses reprises, le jetèrent dans les plus sérieux embarras. Mais ils ne nuisaient point à ses prodigieux succès de virtuose et de compositeur. Comme pianiste, il manquait d'école et péchait également par le mécanisme et par le style. Mais ces défauts étaient en partie compensés par une extrême sensibilité, un instinct très sûr de l'effet, une espèce d'inspiration qui, s'emparant tout à coup de lui, en faisait pour un moment un exécutant d'ordre supérieur. Les mêmes qualités relevaient par endroits sa musique, qui paraît aujourd'hui diffuse, mais où l'on discerne sans difficulté de la fantaisie et de la passion, une certaine individualité, un mélange peu ordinaire de verve et d'élégance. Dans la sonate connue sous le nom de *l'Amante disperata,* et dans quelques autres morceaux, on rencontre des idées vraiment charmantes.

Comme les acteurs, les virtuoses éprouvent, au point de vue de la réputation, d'étranges retours de

fortune. Leur œuvre ne subsiste point et ils ne laissent pas toujours un nom. Aujourd'hui, peu de personnes ont entendu parler de Wœlffl, qui jouit en son temps, à Vienne, d'une renommée éclatante, qui passa pour renouveler en partie les prodiges de l'exécution de Mozart, et qui put, en tant que virtuose, balancer les succès de Beethoven, à qui de bons juges ne craignirent pas de l'opposer comme improvisateur. Il était né en 1772, et avait reçu l'enseignement de Léopold Mozart et de Michel Haydn. Il est aujourd'hui entièrement oublié, et ses compositions, fort nombreuses, surtout dans le genre instrumental, ont depuis longtemps cessé de figurer sur aucun programme.

L'Allemagne est sans doute le pays où, dans l'art musical, les amateurs ont joué de tout temps le rôle le plus en évidence. A cet égard, et sans sortir de l'école du piano, le XVIIIe siècle nous offre l'exemple intéressant de divers dilettantes, de race noble ou même princière, auxquels, pour se faire un nom parmi les artistes, il n'a manqué, en quelque sorte, que la roture et la pauvreté. Ainsi en fut-il de Marie-Antoinette-Amalie, duchesse de Saxe-Gotha, née en 1752, et qui se distingua fort comme claveciniste et comme pianiste. Il est permis de croire qu'il y avait l'étoffe d'un musicien de valeur dans le prince Louis Ferdinand de Prusse, tué au combat de Saalfeld, en 1806. Ce prince, qui fut l'ami intime de Dussek, était un pianiste d'un ordre élevé, en même temps qu'un compositeur original dont le travail eût pu faire un véritable maître. Dans ses compositions, il fut aidé, antérieurement à ses relations avec Dussek, par Lentz, pianiste de quelque

valeur, qui, venu à Paris en 1784, y avait remporté des succès et s'y était, comme professeur, créé une belle clientèle féminine.

Nommons aussi, parmi les pianistes amateurs de ce temps, le baron de Gemmingen, conseiller privé du duc de Wurtemberg, investi de grands emplois, et que ses occupations multiples n'empêchèrent point de cultiver l'art avec distinction. On peut citer aussi le baron de Dalberg; non content de se livrer à des recherches sur l'origine de l'harmonie ainsi que sur la musique des anciens, il se signala par son habileté de pianiste.

Pour les autres instruments, comme pour le piano, le XVIIIe siècle est une époque d'émancipation; partout la virtuosité s'accroît et s'étend, en même temps que les instruments eux-mêmes s'améliorent. C'est ce qui se voit en particulier pour le violon. La fabrication allemande avait fait, dans ce genre, de très grands progrès. Jauch, de Dresde, construisit des violons que l'on ne craignit pas de comparer à ceux de l'école de Crémone. Bachmann, qui perfectionna le violoncelle et la contrebasse, fut aussi l'auteur de violons d'une rare puissance de son. Un peu plus tard, Eberle, un des bons luthiers de la Bohême, répandit en Allemagne d'excellents instruments. Il en fut de même des violons de Fischer, qui, d'ailleurs, plus habile que modeste, écrivit lui-même que ses produits valaient ceux de Stradivarius. Otto et ses fils ne se distinguaient pas moins par leurs ouvrages; ils étaient également fort habiles dans la réparation des instruments anciens.

Quant à l'école allemande des violonistes, déjà florissante dans la période antérieure, elle acquit alors

un haut degré de savoir et d'éclat. Dans la première partie du siècle, nous rencontrons Angermeyer; Jean-Gottlieb Graun (le frère du Graun dont nous avons parlé plus haut), également bon chef d'orchestre; Hertel, et surtout François Benda, qui développa beaucoup l'art et la technique, et a laissé une tradition durable. Son style, tout particulier, n'imitait celui ni de Tartini, ni de Varacini. Par la puissance et la beauté du son, par l'audace et le fini du mécanisme, il inaugura une manière et demeura longtemps célèbre, grâce à ses travaux et à ceux de ses élèves, d'abord son frère et ses deux fils, puis d'autres artistes très connus en leur temps, tels que Kœrbitz, Pischer, Ramnitz, Bodinus, Matthes et Rust. Stamitz, né en 1719, fut parfois comparé à Tartini, que, comme compositeur, il surpassait par son savoir et ses recherches d'harmoniste. On sait aussi quel rang élevé appartient, en ce genre, au père de l'auteur de *Don Juan*, à Léopold Mozart, dont la « Méthode », restée longtemps en faveur, était, en quelque sorte, une application à l'art allemand de la tradition de Tartini. C'est, d'ailleurs, une figure originale que celle de cet artiste soumis aux pratiques les plus minutieuses de la piété catholique. Cannabich, qui avait voyagé en Italie et reçu les conseils de Jomelli, mérita, par son talent de violoniste, les éloges de Wolfgang Mozart, qui le cite avec honneur dans sa correspondance. Nous n'omettrons ni Gœpfert, ni Ditters de Dittersdorf, l'ami de Métastase, de Gluck et de Haydn, que nous retrouverons d'ailleurs au chapitre de la composition dramatique.

Les deux Frænzl, le père et le fils, fondèrent une

école un peu mièvre, mais remarquable par la délicatesse du son et le fini des nuances. Après Chytry, nous mentionnerons Ernst, qui ne se distingua pas seulement comme virtuose, mais aussi comme luthier, et qui inséra dans l'ancienne *Gazette musicale* de Leipzig un excellent mémoire sur la construction des violons. La dynastie des Cramer, qui s'est illustrée dans plus d'un genre, et dont le nom, par malheur, est devenu, entre les mains des éditeurs, une sorte de pseudonyme destiné à être mis au bas d'arrangements souvent vulgaires, a produit un violoniste de premier ordre, Guillaume, mort à Londres en 1800. Bœck, né en 1745, fut en son temps si célèbre qu'on le regardait comme le rival de Lolli. Mainberger est le contemporain de Lamothe, auquel se rapporte une anecdote amusante, au moins pour les musiciens. Le secrétaire du prince de Furstenberg, afin d'éprouver ce Lamothe, lui apporta un jour, pour le jouer à première vue, un concerto dont la difficulté de lecture était augmentée par le choix du ton dans lequel il était écrit, celui de *fa dièze* majeur. Lamothe, pendant l'exécution du premier *tutti*, jeta les yeux sur la musique, puis monta son instrument d'un demi-ton, et joua ensuite le morceau en *fa* majeur avec beaucoup d'aisance. Mentionnons encore Janitsch; Wraniczky; Scheller, auquel on dut quelques acquisitions techniques; Neubauer, dont les dons naturels étaient gâtés par le défaut d'équilibre et le manque d'étude; Eckersberg; Hampeln, qui se distingua dans l'exécution des quatuors de Haydn et de Mozart; Bœhm, né en 1768, et professeur au Conservatoire de Vienne, qui reçut de Rode

la tradition de l'école de Viotti, et fut plus tard le premier maître d'Ernst et de Joachim; Kammell, en qui revivait la tradition de Tartini; Frédéric-Adam Hiller, également bon chef d'orchestre; enfin, Moeser, dont la vie fut romanesque, et qui, né en 1774, après avoir été l'ami de Haydn et de Beethoven, n'est mort qu'en 1851.

Les frères Moralt étaient fameux dans toute l'Allemagne par la façon dont ils rendaient les quatuors de Haydn pour instruments à archet, partageant entre eux les deux violons, l'alto et le violoncelle. Schuppanzigh, né en 1776, eut l'honneur d'être l'un des intimes de Beethoven, qui lui confiait toujours l'exécution d'essai de ses quatuors; Mayseder, élève du précédent et depuis si célèbre, était, en ces occasions, au second pupitre. Dans quelques-unes de ces soirées, mémorables dans l'histoire de l'art, où les compositions de Beethoven étaient ainsi l'objet d'une première lecture, il arrivait d'autres fois que, tandis que le premier violon restait confié à Schuppanzigh, c'était le prince Razumowsky auquel revenait le second violon; l'alto était tenu par l'excellent violoniste Weiss, et le violoncelle par Linke.

Ici aussi, nous rencontrons des amateurs de haute naissance : au début du siècle, le prince Jean-Ernest de Saxe-Weimar; un peu plus tard, le prince de Tour et Taxis, un des bons élèves de Tartini. N'oublions pas un amateur ridicule, le baron de Bagge, chambellan du roi de Prusse, celui que ses vantardises et ses exagérations caricaturales firent surnommer, à Paris, « Francaleu du violon », et qui devint l'original d'un

des portraits fantasques d'Hoffmann.

La fabrication du violoncelle avait fait de grands progrès par les soins de Hunger; cet instrument fut cultivé avec succès par Mara, connu par la beauté de sa sonorité, le relief de son expression, et qui fut au service de Frédéric II. Son fils, également bon violoncelliste, fut le héros d'une bizarre aventure. Ayant voulu quitter le service du roi, il fut arrêté et placé dans la garnison d'une forteresse, où l'on remplaça son violoncelle par un tambour. Nous citerons encore Himmelbauer, Jean Jaeger, Hettisch, qui atteignit, dans la largeur du son, un degré jusque-là inconnu; Kraft, que Haydn fit entrer, comme violoncelle solo, dans



BARYTON DU PRINCE ESTERHAZY.

la chapelle du prince Esterhazy; Zumsteeg, qui fut en même temps un compositeur original et écrivit de beaux chœurs pour *les Brigands* de Schiller; Hauschka, qui jeta beaucoup d'éclat à Vienne; et nous arriverons à Bernard Romberg, dont les concertos pour son instrument sont un modèle de style, qui se signala, non seulement par la pureté, mais encore par l'ampleur et l'énergie de son jeu et qui devint, en 1801, professeur au Conservatoire de Paris. C'est à lui que l'on fait remonter l'école moderne du violoncelle.

La contrebasse, elle aussi, réalisa de grands progrès grâce à Gaspard Bohrer, le chef d'une famille d'artistes qui s'est distinguée dans plus d'un genre, et de Kaempfer, qui figura, sous la direction de Haydn, dans la chapelle du prince Esterhazy; il se servait avec une habileté rare de l'énorme instrument qu'il appelait son « Goliath ». Il fit un usage adroit des sons harmoniques, auxquels il prêta une douceur jusque-là ignorée.

Entre les mains des constructeurs et des virtuoses, la flûte, en Allemagne, au XVIIIe siècle, devint, en quelque sorte, un instrument nouveau. Elle avait déjà été perfectionnée, au commencement du siècle, par Gérard Hoffmann, architecte au service de Saxe-Weimar, qui se fit connaître par plusieurs inventions musicales. Le plus grand flûtiste allemand de l'époque, c'est Quantz. Il ne s'était épargné aucune étude pour avancer dans son art. En 1719, à Dresde, il écoutait attentivement les excellents chanteurs du roi de Pologne, pour apprendre d'eux à chanter sur son instrument. Après avoir, dans le même dessein, voyagé en Italie où il connut Hasse à Naples et Porpora à Venise, il alla à

Paris, puis à Londres, où régnait Händel. C'est à lui que l'art de la flûte est redevable de ses progrès les plus considérables. Non content d'en jouer en grand artiste, il écrivit environ trois cents concertos pour cet instrument; il composa de plus une excellente méthode et fonda une manufacture d'où sortirent des flûtes d'une qualité parfaite.

Il forma de remarquables élèves, devenus à leur tour des maîtres, entre autres Liebeskind et Lindner. Il eut aussi, dans la personne de Frédéric II, un disciple illustre. La flûte, de bonne heure, exerça une véritable séduction sur le jeune prince, et comme son rigoureux père blâmait et voulait entraver ce goût, Frédéric prit pour valet de chambre un flûtiste, Fredersdorf, afin de pouvoir cultiver secrètement son talent. C'est ainsi qu'il poursuivit ses études au château de Rheinsberg, vers 1734. Devenu roi, il se livra librement à son divertissement favori. Les témoignages contemporains disent qu'il tirait un assez bon son de sa flûte à deux clefs, fabriquée des mains mêmes de Quantz avec un bois de qualité exceptionnelle.

On peut nommer encore, parmi les flûtistes, Gærtner, Becke, les deux Metzger, un peu plus tard Petersen, dont le son était particulièrement moelleux et qui, améliorant notablement l'instrument, imagina la flûte à cinq clefs, introduite depuis à Londres, puis en France en 1802.

Le hautbois n'eut pas alors des destinées moins brillantes. Citons, dans ce genre, Bode, né en 1730, qui fut l'ami de Lessing et entretint des rapports avec Weishaupt et les *Illuminés*. Fischer obtint de grands succès

à Paris et en Angleterre; sa réputation balança celle de Besozzi. Barth, qui reçut des leçons de Jean-Sébastien Bach, fut l'un des grands virtuoses de ce temps sur le hautbois. Le célèbre astronome Herschel, avant de construire son télescope et de découvrir Uranus, ainsi que les sixième et septième satellites de Saturne, avait été hautboïste militaire et avait acquis, dans ce domaine, une certaine renommée. Ramm, qui joua, à Vienne, devant Marie-Thérèse, et triompha, à Paris, au Concert Spirituel, en 1778, a laissé à ses auditeurs, pour la qualité du son, l'élégance du style, l'impression d'une perfection impossible à surpasser. Nous nommerons encore Lebrun, le mari de Françoise Danzi, et Fiala, qui, se trouvant au service de la comtesse de Lobkowitz et s'étant enfui, fut repris et condamné par son irascible maîtresse à avoir les dents arrachées afin qu'il ne pût jouer dorénavant de son instrument. Mais la noblesse de Prague intervint auprès de l'empereur. Fiala put poursuivre sa carrière; il connut Mozart à Vienne en 1786 et ne mourut qu'en 1816. Czerwenka, qui se produisit surtout à Vienne; Braun, fameux par l'expression large et pure de son chant, méritent de n'être pas omis dans cette revue rapide. N'oublions pas Rosenkranz, Leidel (qui cumulait, en 1803, à l'église métropolitaine de Prague, l'emploi de première flûte et de premier hautbois); Fladt, et Backofen, qui, jouant en maître de plusieurs instruments, se fit surtout connaître par son talent sur le cor anglais.

La construction de la clarinette s'était améliorée par les soins de l'habile facteur Grenser; — disons en passant que son neveu Henri fut, depuis, l'inventeur de la

clarinette basse; — mais l'homme qui perfectionna cet instrument au point d'en faire presque, pour l'orchestre, un organe nouveau, ce fut Joseph Beer, né en Bohême en 1744. D'abord musicien militaire dans les troupes impériales, il passa au service de France et fut trompette pendant la guerre de Sept ans. Il fit ensuite partie de la maison du duc d'Orléans, puis devint chef de musique des gardes du corps. En 1792, il se fixa à Berlin, où il fut maître des concerts du roi. Il fit subir à la clarinette une véritable transformation, en corrigea les imperfections et y ajouta la cinquième clef. Comme virtuose, il eut l'art de fondre ensemble ce qu'on appelait alors « le son français », un peu dur, et « le son allemand », plus moelleux, mais un peu terne et qu'il sut rendre plus mordant.

Près de lui, l'on peut placer, entre les représentants de la belle école allemande, Meissner, qui obtint de grands succès à Paris, où cet instrument était encore peu connu. Il n'y eut, dans l'orchestre de l'Opéra, des clarinettes à poste fixe qu'à partir de 1773. Les deux titulaires furent alors des Allemands.

Tausch passa pour le rival de Beer. Lang fut de même très réputé. André Romberg, ami de Klopstock, a enrichi le répertoire de la clarinette d'un grand nombre de morceaux, d'un tour d'ailleurs assez banal. Friedlowsky était aussi l'un des artistes remarquables de ce temps, ainsi que Bærmann, pour qui Weber a composé ses trois jolis concertos de clarinette.

Les virtuoses du basson furent de même assez nombreux, depuis Bœhmer et Reiner (d'abord bassoniste de régiment à Munich, puis élève de Besozzi, et devenu

le premier de l'Allemagne en son genre), jusqu'à Kuchler, qui eut des succès à Paris au Concert Spirituel, Czeyka et Brandt. C'est en 1786 qu'un clarinettiste, Hesse, construisit le premier contrebasson que l'on ait entendu.

Le cor, instrument jusque-là rudimentaire, accomplit son évolution dans la même période de temps. Vers 1735, le corniste Maresch, établi en Russie, avait trouvé un moyen curieux, mais d'une application en général peu aisée, pour faire exécuter sur le cor des traits difficiles et rapides ; il avait trente-sept exécutants, rangés en plusieurs lignes et ne donnant chacun qu'une note. En les stylant suffisamment, il obtenait ainsi un grand effet. Les trois Nisle furent des artistes de valeur, surtout le second, qui, à l'aide des sons bouchés, accomplissait de vrais tours de force. Kœrber, né vers 1744, était l'un des grands cornistes de son époque. Les sons bouchés, dont nous venons de parler, ont été, on le sait, une découverte de Hampel. Il avait, antérieurement, élevé jusqu'au *la* le ton naturel du cor, qui jusque-là avait été le *fa*, et qui fut plus tard monté par Kœrner, de Vienne, jusqu'au *si bémol* haut, ce qui donna les deux tons de *si bémol* que l'instrument possède aujourd'hui. Quant aux sons bouchés, au moyen desquels il obtenait les demi-tons des genres diatonique et chromatique, il les produisit d'abord avec des tampons de coton, à l'emploi desquels, par la suite, il substitua l'usage de la main. C'est encore de la main que l'on se sert aujourd'hui, nonobstant l'invention postérieure de Hutzler, qui avait, dans le même but, imaginé un appareil mécanique.

Nous nommerons aussi les frères Bœck, qui obtinrent des triomphes par toute l'Europe, auxquels la république de Venise offrit une médaille en or, et qui, à Naples, remportèrent un succès d'enthousiasme en accompagnant sur leurs deux cors un air chanté par la fameuse Banti ; — et Kenn, qui fut un moment professeur au Conservatoire lors de sa fondation. Mais tous ces noms pâlissent devant celui de Stich ou Punto. Né en 1748, il s'établit à Paris en 1778, après plusieurs voyages. Son succès fut considérable. La beauté du son, l'éclat avec lequel il faisait chanter l'instrument, l'extrême netteté de ses traits, tout, dans son jeu, ravissait les auditeurs. Il se servait habituellement d'un cor en argent.

En 1782, il entra au service du comte d'Artois, qui avait une prédilection particulière pour le cor. Plus tard, il alla à Vienne, où Beethoven fut tellement satisfait de son jeu qu'il composa à son intention la sonate pour piano et cor, qui porte le numéro 17 dans son œuvre. Il mourut en 1803 à Prague, où il s'était intimement lié avec Dussek; on lui fit des obsèques magnifiques et l'on grava sur son tombeau une épitaphe latine, un distique où se trouvait, par allusion au vers si connu d'Horace, ce jeu de mots : *Omne tulit punctum Punto,* etc.

Citons encore Hanmuller et le facteur Haltenhoff, qui, appliquant au cor le principe de la construction du trombone, employa le premier la coulisse, permettant d'allonger la colonne d'air et de baisser l'instrument à volonté. Jusque-là, pour accorder le cor avec l'orchestre, lorsqu'il était trop haut, on ajoutait des

allonges au tube près de l'embouchure, ce qui avait l'inconvénient d'éloigner le pavillon du corps de l'exécutant et de priver l'instrument de son point d'appui.

Les autres instruments à vent en cuivre n'étaient pas restés en arrière. Jacobi, de Dresde, né en 1754, en fabriquait d'excellents. La trompette, qui avait eu de grands virtuoses en la personne de Brand et de Bachsmidt, se développa grâce à Altenburg; ce dernier composa des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes, et écrivit un bon traité sur les trompettes et les timbales, suivi d'un concerto pour ces instruments. On peut rappeler brièvement l'histoire de Feige, habile violoniste qui, s'étant engagé au moment des désastres de sa patrie, en 1806, devint trompette des cuirassiers de Heising, donna, à Auerstaedt, son cheval à Blücher, qui avait perdu le sien, et fut, en récompense, appelé, par le « prince de Wahlstaedt », au poste de trompette en chef de l'état-major. — Nessmann, né en 1760, tenta, l'un des premiers, de donner à la trompette l'échelle chromatique au moyen de clefs; il en construisit une qui embrassait deux octaves avec tous leurs demi-tons et qui conservait bien réellement la précieuse qualité de son de l'ancienne trompette.

Nous en aurons fini avec les instruments à vent quand nous aurons cité les trombonistes Dlabacz et Hanisch.

Les timbales furent perfectionnées par Fiebich, qui trouva une nouvelle manière de les accorder. Bischoff avait acquis une remarquable adresse dans l'art de se servir de ces instruments; il jouait sur quatre timbales. La tradition a conservé le souvenir d'un autre Bischoff,

frère du précédent, et qui jouait, paraît-il, des concertos sur dix-sept timbales.

Il est un instrument qui, de nos jours, a pris une importance considérable à l'orchestre et qui, pendant longtemps, était demeuré confiné dans un petit nombre de moyens et d'effets : nous voulons parler de la harpe. Le premier qui la transforma par l'emploi des pédales, d'abord au nombre de cinq, fut Hochbrucker, né en 1699. Son instrument fut introduit en France vers 1740, mais n'y fit pas alors fortune; les harpistes français, trouvant le nouveau système trop difficile, préféraient s'en tenir à la harpe simple. Hausen, une vingtaine d'années auparavant, sans recourir aux pédales et probablement grâce à une double rangée de cordes, arrivait à jouer dans tous les tons. Les deux frères Grund, de Prague, déployèrent une virtuosité jusque-là inconnue. En 1770, nous rencontrons en France un Hochbrucker, neveu du précédent, qui porta le nombre des pédales à sept, accordant désormais la harpe en *mi bémol* et non plus en *fa*. Maître de la reine, cet artiste habile rendit son instrument, à Paris, l'objet d'une véritable vogue.

Krumpholz, qui finit ses jours en se précipitant dans la Seine, en 1790, concourut aussi au perfectionnement de la harpe par ses conférences avec Sébastien Érard. Mentionnons enfin une jeune fille prodige, Marie-Madeleine Graef, disparue assez mystérieusement après une brève carrière, et parvenue à un si incroyable degré d'adresse qu'elle exécutait des morceaux sur la harpe renversée de haut en bas.

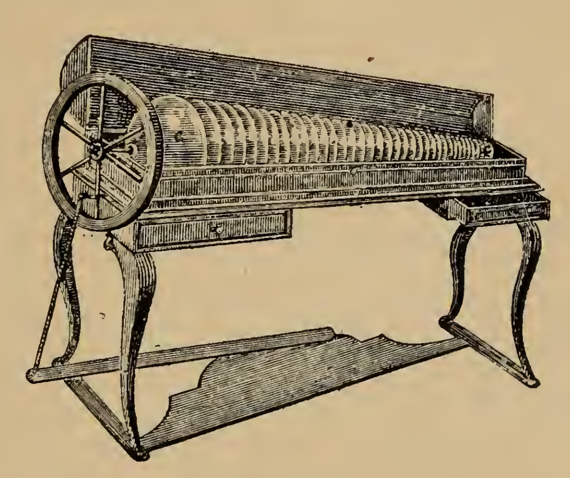
A la fin du XVIIIe siècle, on vit se propager le goût d'un instrument qui disparut vite : l'harmonica. On peut

voir, par différents témoignages littéraires, en particulier par le roman inachevé de Schiller, *le Visionnaire,* quel genre d'impressions cet instrument produisait sur les auditeurs. Parmi les virtuoses qui l'employèrent avec succès figurent Hierling et surtout Marianne Kirchgæssner, qui exécutait, au milieu de l'enthousiasme général, des sonates, quatuors et quintettes, spécialement composés pour elle par Eichorn. Mozart l'entendit, fut charmé de son talent et lui écrivit un quintette exquis pour harmonica, deux violons, viole et basse. Il est à remarquer que si, comme instrument *di camera,* ce timbre a disparu, il est, du moins dans l'orchestre, représenté aujourd'hui, jusqu'à un certain point, par le glockenspiel et le typophone.

On rencontre en Allemagne, au XVIII[e] siècle, certaines intéressantes familles de virtuoses, indépendamment de celles que nous avons signalées comme s'étant rendues fameuses dans l'exécution de la musique de chambre de Haydn et de Mozart. A celles que nous avons mentionnées, ajoutons les Hæser, entre lesquels on compte un violoniste, un organiste distingué, un littérateur instruit, qui collabora utilement à la *Gazette musicale,* un chanteur fort remarquable, père d'une chanteuse de mérite (Mathilde Hæser, qui s'est produite dans notre siècle), une autre cantatrice, qui obtint à Vienne et à Munich de véritables triomphes, qui fut appelée en Italie la *diva Tedesca* et dont la vie assez intriguée est devenue le sujet d'une sorte de roman musical, d'un curieux récit inséré plus tard dans la *Cæcilia.* — Nous n'oublierons pas non plus les Mangold, parmi lesquels figurent un violoniste, un violon-

celliste, un alto, un corniste; il sortit de leur famille un compositeur qui, après s'être occupé de l'enseignement de la musique populaire et avoir écrit d'excellents chœurs orphéoniques, fit représenter (particularité assez curieuse), en 1846, à Darmstadt, un opéra de *Tannhäuser* sur le même sujet que l'ouvrage de Wagner.

Nous avons insisté quelque peu sur l'histoire de ce développement instrumental, histoire qui se confond avec celle de la musique elle-même. Bach et Händel, au point de vue de la théorie, en savaient autant que leurs successeurs ; l'imagination et la hardiesse ne leur faisaient point défaut. Mais ce qui recula les limites du genre instrumental, ce fut l'extension de la lutherie et celle de la virtuosité. Les progrès de l'une et de l'autre permirent aux Haydn, aux Mozart, aux Beethoven de prêter aux productions concertantes une richesse et un éclat jusque-là inconnus.



HARMONICA.

Il y a d'ailleurs des choses exquises et d'une pénétrante fraîcheur dans la musique instrumentale de Bach. Indiquons ses concertos pour divers instruments, sa chaconne pour violon seul avec variations, ses solos pour violoncelle, ses duos pour deux violons, ses

sonates de violon. A l'égard de Händel, rappelons ses concertos, notamment ceux de hautbois, ses trios de flûtes et clavecin, la *Water music*, suite de pièces instrumentales composées pour une fête donnée sur la Tamise par le roi Georges I[er], et, formant en quelque sorte pendant, la *Fire music*, écrite pour un feu d'artifice tiré à l'occasion de la victoire de Dettingen.

Quant à la grande symphonie, où toutes les ressources de l'orchestre sont employées, elle avait été plus ou moins pratiquée par Bach et Händel, par Philippe-Emmanuel Bach et Graun; entre les Italiens, par Sammartini et Jomelli; en France même par Gossec; mais Haydn fut le premier qui donna à ce genre toute son importance. Désignons, parmi ses cent vingt symphonies : la symphonie à la reine, la symphonie militaire et, entre les dernières, les symphonies en *si bémol* et en *mi bémol*. Citons aussi ses quatuors et ses charmants trios, où la veine imaginative est littéralement intarissable.

Mozart traita la symphonie dans un goût qui se rapproche de celui d'Haydn, mais il y mit le cachet de sa puissante personnalité; le ton, en quelque sorte, est ici plus intense et plus monté; le tempérament est plus ardent, plus enclin à la fougue; la verve est plus impétueuse; il y a, dans cette musique, telles pages qui sont colorées comme un tableau vénitien. Nous signalerons la superbe symphonie en *ut*, qu'on appelle *Jupiter;* la symphonie en *mi bémol;* celle en *sol* mineur, peut-être la plus complète de toutes. Dans la musique de chambre, nous tirerons à part les quatuors dédiés à Haydn, le quintette en *fa* et le magnifique

quartetto en *ré*, dont on a extrait le menuet (ainsi qu'on avait fait des symphonies en *mi bémol* et en *sol* mineur), pour en grossir la partition de *Don Juan*, telle qu'on l'a représentée à l'Opéra de Paris.

Au-dessous de ces maîtres illustres, on peut nommer le fécond et agréable Wanhal (1739-1813), qui eut un moment de grande vogue, mais fut éclipsé par Haydn et Mozart; le bon et simple Krommer, dans la musique de qui se reflètent la gaieté et la bonhomie viennoises; Dietter, qui a écrit beaucoup et bien pour les instruments à vent, et Amon, qui s'est fait connaître par ses symphonies et sa musique de chambre. Parmi les compositeurs princiers, n'omettons point la sœur de Frédéric II, Anne-Amalie, princesse de Prusse, qui a donné un très bon trio avec violon principal. Frédéric lui-même, dont nous avons parlé comme virtuose, s'est produit aussi comme compositeur. On lui doit, notamment, une marche pour le régiment des dragons de la garde et des concertos de flûte.

Il y aurait encore lieu d'indiquer, au moins sommairement, ce que fut au concert, pendant le XVIII[e] siècle, la musique vocale. Mais nous tomberions forcément dans des redites, car les compositeurs de cette époque ont fait preuve en ce genre des mêmes qualités qu'ils ont manifestées, soit à l'église, soit au théâtre. Les cantates profanes de Bach ne se distinguent généralement point, par le style, de ses cantates religieuses. Il est même arrivé parfois que la même musique a servi alternativement pour un sujet profane et pour un sujet sacré.

De même, lorsque Händel écrit *la Fête d'Alexandre,*

il emploie les moyens dont il se sert pour *Israël en Égypte* ou pour *Samson.*

Il en est de même pour le lied, pour l'air détaché, pour la romance. Ce n'est guère qu'à l'âge suivant que ce genre a pris une physionomie à part et bien caractéristique. Signalons toutefois, à titre de curiosité, une exquise romance composée par un Allemand, Schwartzendorf (connu sous le nom de Martini), sur des paroles françaises, le fameux *Plaisir d'amour,* qui figure dans tous les recueils et est encore fréquemment exécuté. C'est d'ailleurs en France que se passa la carrière de cet Allemand transplanté, qui devait, en 1810, écrire la grande cantate commandée pour les noces de Napoléon et de Marie-Louise. Après avoir passé par la cour du roi Stanislas, à Lunéville, Schwartzendorf vint à Paris; protégé par Choiseul, il fut vainqueur dans un concours ouvert pour la composition d'une marche destinée aux Gardes-Suisses, et, nommé officier à la suite du régiment des hussards de Chamboran, il organisa leur musique militaire dans le genre allemand. Il paraît avoir été le premier qui ait publié en France des romances et airs détachés avec accompagnement de piano; on s'était contenté jusque-là de joindre à la mélodie une basse simple ou chiffrée. Son *Plaisir d'amour* est une page fort distinguée et qui marque, à certains égards, une date dans l'évolution du genre des airs réservés aux salons ou aux concerts.

CHAPITRE III

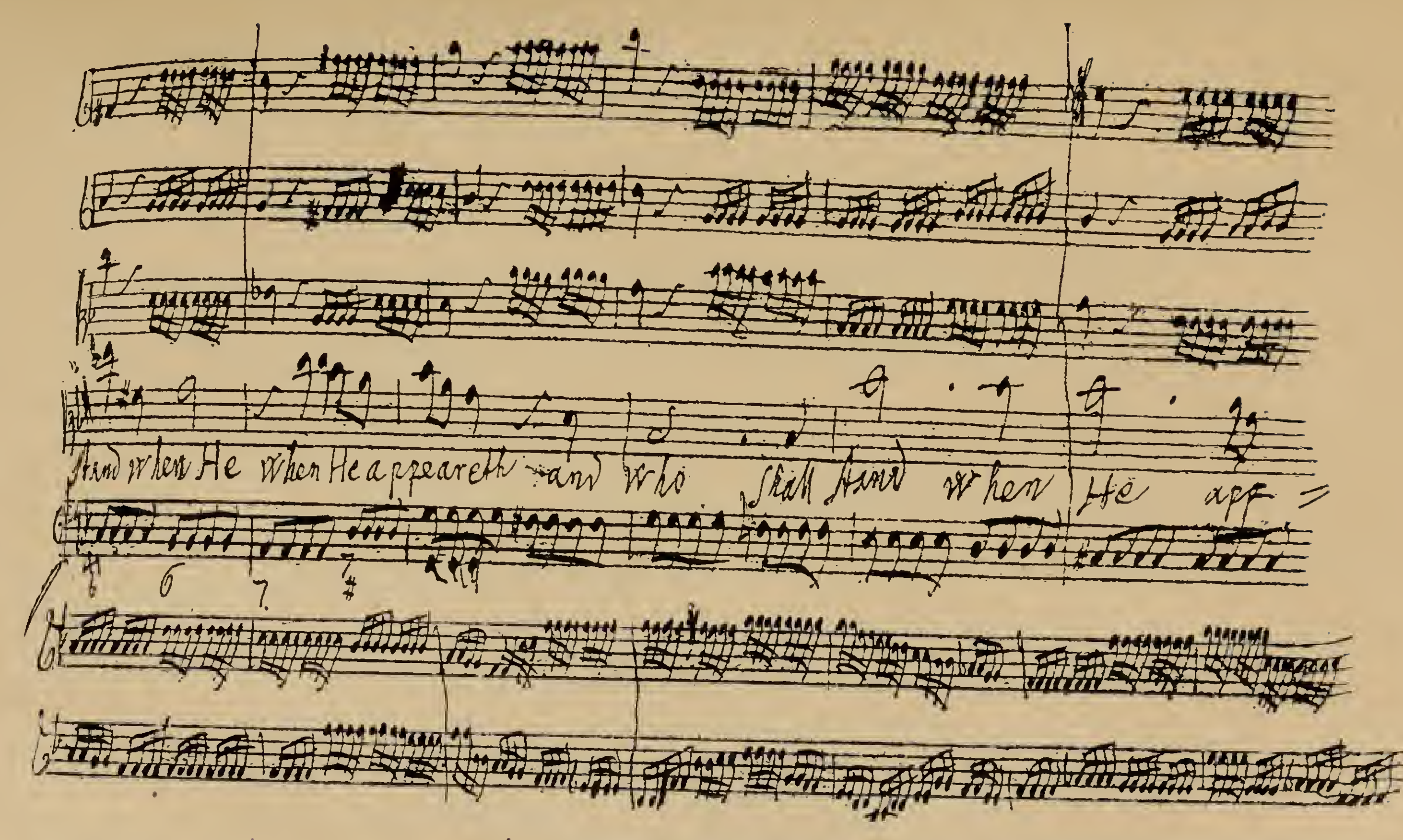
LE THÉATRE

Contemporains et successeurs de Keiser. — L'œuvre dramatique de Händel. — Telemann. — Hasse. — Gluck, ses doctrines, son œuvre. — Mozart et son œuvre dramatique. — Les compositeurs de second ordre. — Les cantatrices; les chanteurs. — La littérature musicale en Allemagne au XVIIIe siècle. — Les théoriciens : Mattheson, Marpurg, Kirnberger, etc. — L'histoire musicale : Gerber et Forkel. — Les publications périodiques. Les grands éditeurs. — Résumé sur l'art musical allemand au XVIIIe siècle.

La musique dramatique, au XVIIIe siècle, a été traitée avec éclat par un certain nombre de compositeurs allemands; mais il est à remarquer que, jusque vers la fin du siècle, ce fut surtout hors de l'Allemagne que les succès les plus retentissants, en ce genre, furent obtenus par les artistes d'origine germanique. Ainsi, c'est surtout à l'étranger que, comme compositeur d'opéras, se produisit Händel, dont la carrière dramatique fut prolongée et féconde. A la vérité, il débuta, à vingt ans, par des opéras allemands, donnés à Hambourg, sur le théâtre où étaient applaudis les ouvrages de Keiser. Mais, après avoir écrit *Almira, reine de Castille* et *Néron*, Händel, dès 1708, partit pour Florence, où il donna *Rodrigo,* son premier opéra italien, commandé par le prince de Toscane, frère du

grand-duc Jean-Gaston de Médicis. Son *Agrippina* fut montée l'année suivante à Venise, et réussit d'une manière brillante. En 1711 commence sa carrière dramatique anglaise; pour répondre à la demande du directeur du théâtre de Hay-Market, il écrit, en quatorze jours, son *Rinaldo* dont un air admirable, « *Lascia ch' io piange* », a survécu et a même été réorchestré par Meyerbeer. C'est aussi en Angleterre que Händel fit jouer *Tesco, Amadigi,* et, en 1720, *Radamisto,* qui, traduit en allemand, fut représenté à Hambourg sous le titre de *Zenobia.* La même année, il composa un acte de *Muzio Scevola,* dont les deux autres actes furent écrits par Bononcini et Ariosti, considérés alors comme ses émules, par une de ces méprises dont les contemporains des grands hommes ne savent pas toujours se préserver. De 1720 à 1726, Händel n'écrivit pas moins de dix opéras; le dernier de cette série fut *Alessandro,* pour lequel il fit engager Faustina Bordoni, dont la rivalité avec la Cuzzoni passionna les dilettantes anglais. Avant l'*Alessandro* avaient paru, entre autres ouvrages, *Ottone* (1722), *Giulio Cesare* (1723), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725). De 1727 à 1735, nous rencontrons encore un assez grand nombre d'œuvres, écrites pour la plupart avec précipitation, et qui n'ont pas laissé une trace profonde: tels sont *Porus, Ariane,* et deux opéras sur des sujets empruntés à l'Arioste, *Ariodant* et *Alcine.*

Vers 1735, Händel eut à souffrir de la concurrence assez dangereuse d'une entreprise rivale, où Porpora était directeur de musique, et qui avait à son service de grands chanteurs, Farinelli et Senesino. Son *Alceste*



ÉCRITURE MUSICALE DE HÄNDEL.

ne fut point exécutée, et la musique presque tout entière de cet opéra passa dans une ode magnifique, *la Fête d'Alexandre,* composée sur les vers de Dryden.

Les années suivantes virent naître son *Pharamond* (1737), et son *Serse* (1738), un de ses ouvrages les plus connus. Mais, en 1740, il prit le parti de ne plus écrire que des oratorios. On sait, au reste, que ces ouvrages n'ont pas toujours des sujets sacrés : on y voit figurer, par exemple, une *Sémélé* et un *Hercule.*

En somme, les opéras de Händel, écrits sur des livrets allemands, ou qui furent traduits dans cette langue, sont peu nombreux, tandis qu'il en composa beaucoup sur des paroles, soit italiennes, soit anglaises.

Ce fut en Allemagne que s'accomplit la carrière dramatique de Telemann, l'aîné de Händel de trois ou quatre ans, et dont il ne subsiste guère que le nom. Ce musicien, d'une activité prodigieuse, qui s'exerça dans tous les genres : musique religieuse, musique instrumentale, musique dramatique, qui fut un théoricien savant et assez poète pour écrire quelques-uns des livrets qu'il traita, n'a pas donné moins de quarante-quatre opéras, représentés sur les théâtres de Hambourg, d'Eisenach et de Bayreuth. Il avait séjourné à Paris et profondément étudié le style de l'école de Lulli, mais il le releva par une tendance harmonique plus hardie et plus savante.

Nous avons déjà rencontré l'intéressante physionomie de Hasse, celui que les Italiens appelaient le *caro Sassone;* c'était là d'ailleurs un nom qu'ils donnaient volontiers aux Allemands venus pour cultiver la musique dans la Péninsule; nous voyons, par un

témoignage contemporain, que l'illustre violoniste Corelli, violemment pris à partie par Händel, au sujet de l'exécution de son *Agrippine*, et essayant de dé-



JEAN-ADOLPHE-PIERRE HASSE (1699-1783).

sarmer l'irascible maëstro, l'interpella aussi du terme de *caro Sassone!*

Né en 1699, Hasse fit, vers 1723, représenter à Brunswick son *Antigone,* qui fut bien accueillie. Il alla en Italie l'année suivante; il étudia le contrepoint sous

la direction de Porpora, et reçut aussi les conseils d'Alexandre Scarlatti, alors vieux et en possession d'une grande célébrité. A Naples, en 1728, Hasse donna *Attalo, re di Bitinia*. En 1730, à Venise, il fit représenter, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, son *Artaserse*, qui le plaça au premier rang. Le roi de Pologne, électeur de Saxe, en 1731, l'attira par de gros appointements à Dresde, où il obtint un succès d'enthousiasme avec son *Alessandro nelle Indie*. Jusqu'en 1740, il séjourna alternativement en Allemagne et en Italie, où il était un des grands favoris du public. Dans la même période se place son court séjour à Londres, où l'on essaya de l'opposer à Händel. Une des raisons qui l'avaient éloigné de Dresde était sa brouille avec Porpora, alors maître de chant et de composition de la princesse électorale Marie-Antoinette, fille de l'empereur Charles VI.

Plus tard, Hasse se fixa à Vienne, travailla pour la cour impériale, et composa dans cette ville, à l'usage d'une société privée, son intermède de *Pyrame et Thisbé*, regardé comme un de ses ouvrages les plus remarquables.

C'est en 1770, et à Milan, qu'il donna son dernier opéra, *Ruggiero*. Les dernières années de sa vie se passèrent à Venise, où il ne composa plus que de la musique religieuse et où il mourut en 1783.

On peut s'étonner qu'à une telle renommée ait succédé un oubli à peu près complet. La musique de Hasse n'est point dépourvue de mérite; elle est élégante d'allure; son style présente de la noblesse; ses chants ont de la tendresse et de la suavité; il ne manque ni de

grâce ni d'imagination, et il rend avec un certain bonheur les sentiments délicats. Mais son savoir était assez sommaire. Ayant, de bonne heure, beaucoup produit, il n'avait guère eu le temps d'approfondir la théorie; sa réelle adresse technique se trouvait resserrée dans des limites assez étroites. On raconte qu'en entendant un des premiers ouvrages de Mozart adolescent, *Mithridate,* il s'écria : « Cet enfant nous fera tous oublier. » Il est certain que la musique de Hasse, malgré son charme mélodique, devait paraître froide à un public désormais accoutumé, grâce à Mozart, à une harmonie plus riche et plus nuancée. Hasse était d'ailleurs essentiellement un musicien de transition, c'est-à-dire qu'il appartenait à la catégorie des artistes dont les œuvres sont les moins durables de toutes. Allemand en Italie, Italien en Allemagne, il était tout naturellement destiné à être éclipsé par ses brillants successeurs.

Nous arrivons à l'une des plus grandes figures artistiques de tous les temps, à Christophe-Willibald Gluck, qui naquit en 1714, mais qui, comme Rameau, se développant avec une extrême lenteur, ne donna que bien plus tard les ouvrages qui l'ont immortalisé. Gluck, à douze ans, au collège des jésuites, dans la petite ville de Kommotau, reçut des leçons de chant, de violon, d'orgue et de clavecin. Il chantait au chœur dans l'église de Saint-Ignace. En 1732, à Prague, au couvent polonais de Sainte-Agnès, il fut l'objet de l'attention d'un savant musicien, le Père Czernohorsky, qui lui fit améliorer son talent de chanteur et lui enseigna le violoncelle. Après avoir successivement passé par

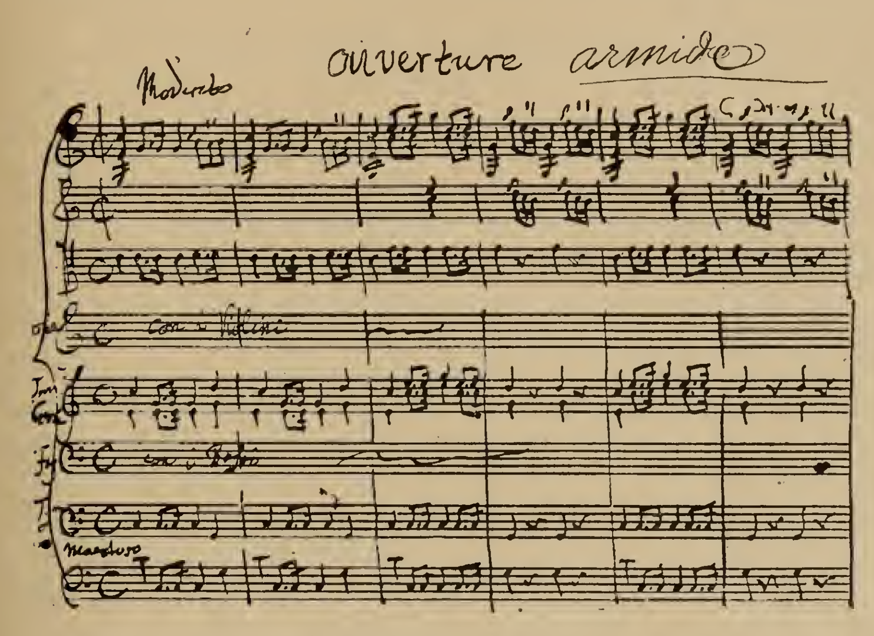
Vienne et l'Italie, où il écrivit ses premiers opéras; par Londres, où Händel déclara qu'en fait de contrepoint, son cuisinier en savait plus long que le jeune artiste; par Paris, où il entendit exécuter du Rameau; après avoir traversé Hambourg et Dresde, il revint à Vienne. C'est à ce moment qu'il commença à se transformer par l'étude et la méditation. Il se livra à de grandes lectures. Dès lors, il se préoccupait, en musique, de l'expression et du caractère. Sa *Semiramide riconosciuta*, d'après le poème de Métastase (1748), marque un progrès dans son harmonie, et offre déjà, dans le récitatif, une tendance à la déclamation bien accentuée.

En 1750, on représenta à Naples *le Triomphe de Camille*, et à Rome, au théâtre Argentina, le *Telemacco*. La nouvelle manière de Gluck se faisait pressentir, de plus en plus clairement, dans ces derniers ouvrages. Enfin à Vienne, à partir de 1761, ayant trouvé un bon poète en la personne de Calzabigi, il écrivit ses chefs-d'œuvre, et donna successivement *Alceste*, *Pâris et Hélène*, et *Orphée*.

En somme, jusqu'à quarante-quatre ans, âge auquel il composa *Alceste*, Gluck, auteur cependant d'une vingtaine de partitions, n'avait point encore dégagé sa personnalité puissante. C'est à peine si, çà et là, quelques points lumineux permettaient d'entrevoir quelle était l'intime essence de ce génie original et robuste.

Certains artistes, dans leurs inventions, sont guidés surtout par l'instinct; ils ne se rendent pas eux-mêmes un compte bien exact de ce qu'ils font, et laissent aux esthéticiens futurs le soin de « codifier », en quelque sorte, leurs réformes, d'en établir la théorie.

Chez d'autres, au contraire, la réflexion précède le travail ; c'est par un effort conscient et calculé qu'ils renouvellent telle ou telle partie de l'art. C'est à ce dernier groupe que Gluck appartient. Il a su pleinement ce qu'il faisait, et ne s'est décidé à modifier sa



ÉCRITURE DE GLUCK.

manière qu'après avoir observé certains faits, et avoir lentement mûri les réflexions que ces faits lui avaient suggérées. Il suffit, pour en avoir l'assurance, de lire ses épîtres dédicatoires d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène*. Là, il critique le genre fade, issu des exigences des virtuoses et des complaisances des compositeurs; puis il formule nettement la théorie de la musique expressive et vraiment dramatique, mise au service de la poésie, et chargée, en quelque façon, de l' « illustrer », en n'interrompant jamais l'action, en ne la refroidissant

pas par des épisodes languissants et des ornements de mauvais goût, et en ne faisant que renforcer et mettre en relief l'intérêt de la situation.

Gluck composa, en 1765, pour le mariage de Joseph II, un opéra de circonstance, *Il Parnasso confuso,* pour lequel la distribution des rôles fut assez exceptionnelle ; én effet, tandis que l'archiduc Léopold était au clavecin, les trois Grâces étaient représentées par les trois archiduchesses Élisabeth, Charlotte et Joséphine, et le personnage d'Apollon confié à l'archiduchesse Amalie. Après le succès d'*Alceste* à Vienne, Gluck se lia avec un attaché de l'ambassade de France, le bailli du Rollet, qui lui proposa de tirer pour lui un opéra de l'*Iphigénie* de Racine. Ce fut aussi le bailli du Rollet qui fit arriver Gluck à Paris, où il fut secondé par la Dauphine, autrefois son élève, et appuyé par elle contre l'opposition des Piccinistes.

Gluck avait soixante ans lorsque *Iphigénie* fut donnée à l'Opéra, en 1774. Le succès fut prodigieux. *Orphée* et *Alceste,* traduits d'après les livrets italiens, mais ayant subi, musicalement, des changements notables, n'obtinrent pas de moindres triomphes. Dès lors, la renommée de Gluck éclipsa toutes les autres. Parmi les littérateurs, s'il y en eut quelques-uns qui adoptèrent la cause de Piccini, les plus éminents, en général, se rallièrent sous les enseignes de Gluck, séduits, non seulement par les splendeurs de son inspiration musicale, mais encore par le caractère rationnel de ses doctrines.

Aussi bien, le détail de ces querelles n'appartient pas à l'histoire de la musique allemande. En 1777,

Armide fut d'abord reçue avec tiédeur, mais le succès se dessina peu à peu, et atteignit bientôt des proportions considérables. Le public fit, dès l'origine, un accueil très favorable à *Iphigénie en Tauride*, un des plus parfaits et des plus variés entre les ouvrages du maître.

Gluck retourna à Vienne, où il mourut en 1787, laissant une fortune assez grosse pour l'époque.

Bien que notre Opéra ait malheureusement perdu l'habitude de les représenter, les ouvrages de Gluck sont demeurés, au moins dans leurs portions les plus importantes, fort connus; des fragments en sont exécutés dans nos grands concerts. Les airs incomparables, « Divinités du Styx », et « Non, ce n'est pas un sacrifice », ainsi que la mélodie si gracieuse d'Armide, « On s'étonnerait moins que la saison nouvelle », figurent dans les recueils les plus répandus. Nos lecteurs ont donc pu se former par eux-mêmes une idée de ce grand style, de cet art si élevé. Gluck avait la conscience de ce que valait sa musique, puisqu'il disait assez naïvement à Marie-Antoinette, qui le questionnait sur *Armide* : « Madame, cela sera superbe! »

Il est à remarquer que Gluck doit figurer parmi les musiciens lettrés et poètes, ceux qui se préoccupèrent du sujet et ne se montrèrent point exclusivement musiciens. Musicien, il le fut, à coup sûr, moins que quelques-uns de ses compatriotes; il n'eut point le savoir profond et aisé, la suprême adresse technique d'un Bach ou d'un Mozart. De là vient sans doute que ses ouvrages, exécutés d'un bout à l'autre, ne nous paraissent pas toujours exempts de monotonie. Sa modula-

tion est peu variée. L'imagination, chez lui, toujours vive et puissante, est parfois limitée dans ses moyens d'expression. Mais avec quel art il se sert des ressources qu'il possède! Quel relief il sait prêter à ses larges et vigoureuses idées! Ses chœurs, suaves ou énergiques, sont traités avec une surprenante entente de l'effet ; son récitatif, d'une souveraine éloquence, affecte l'aspect d'un véritable discours musical, logique et persuasif. Enfin il ne faut pas oublier que dans ses airs, nonobstant l'attention accordée aux paroles, il demeure un grand mélodiste, trouvant aisément des phrases de la plus rare beauté.

S'il fallait nommer un ouvrage comme présentant le spécimen le plus complet et le plus varié de l'art de Gluck, c'est peut-être *Iphigénie en Tauride* que nous désignerions. Là, dans les figures si nettement tracées d'Iphigénie, d'Oreste, de Pylade, de Thoas, dans les chœurs véhéments des Scythes, dans les harmonieuses plaintes des vierges hellènes, on peut apprécier, en toute leur étendue, la vigueur et la grâce du maître, sa majesté et son charme, sa puissance et son exquise sensibilité.

Chose curieuse! Gluck, en Allemagne, jusqu'à la fin du siècle, ne fut pas mis à son rang, au moins par la plupart des critiques. Forkel, dont nous parlerons plus loin, et qui a rendu à l'histoire de l'art des services si considérables, se signala par la violence de ses attaques. Il est vrai que Gluck comptait aussi d'illustres adhérents, en particulier Wieland, qui écrivit, à propos de lui, ces mots placés ensuite au bas de son portrait : « Il a préféré les Muses aux Sirènes. » C'est

bien cela en effet; Gluck n'a point voulu chanter pour chanter; il s'est gardé de la séduction du chant inexpressif. Il a mis ses dons musicaux au service d'une noble conception. Il mérite d'être placé — qu'on nous permette cette expression — parmi les grands « intellectuels ».

Mozart ne naquit que quarante-deux ans après Gluck; mais, aussi précoce que l'autre était retardataire, il fut, au point de vue de la production dramatique, à peu près le contemporain de son glorieux aîné. En effet, *Iphigénie en Tauride* est de 1779, et *Idoménée*, le premier ouvrage vraiment caractéristique de Mozart, date de 1781.

Mozart, dès sa merveilleuse enfance, avait cultivé le genre musical dramatique. A onze ans, il avait, pour l'université de Salzbourg, écrit la musique d'une sorte de comédie latine, *Apollo und Hyacinthus*. Dans les années suivantes, il avait composé *Bastien et Bastienne*, *la Finta simplice*, partition du genre bouffe; *Mitridate, Ascanio in Alba, Lucio Silla*, représentés à Milan; *Zaïde*, jouée à Venise; *la Finta Giardiniera*, opéra-bouffe donné à Munich; *Il Re pastore*, à Salzbourg; les chœurs et les entr'actes d'un drame intitulé *Thamos*. Enfin, il écrivit *Idoménée*. C'est là qu'apparaît, d'une manière saisissante, ce curieux mélange de la mélodie italienne, avec toute sa grâce, son charme sensuel, et du pénétrant sentiment germanique, se manifestant principalement dans le piquant des modulations, dans la saveur de l'harmonie; cela ne ressemble point à la musique française; on ne peut dire que cela procède de Gluck, en dépit de certaines analogies;

c'est quelque chose de particulier, aisément reconnaissable à la justesse des proportions, à l'absence d'emphase, à l'aisance extrême avec laquelle sont traités les moindres détails. L'individualité de Mozart se reflète dans la coupe des morceaux, dans la beauté savamment simple des airs, dans le caractère de l'instrumentation, toujours nourrie, jamais chargée, d'un coloris constamment solide et délicat. Rarement on vit se manifester, en même temps qu'une pareille énergie d'invention, un équilibre aussi parfait entre les dons nécessaires à l'artiste et les diverses parties intégrantes de l'art. Rarement aussi, dans une forme si raffinée, on sentit aussi peu l'effort.

Les trois plus célèbres ouvrages de Mozart, *les Noces de Figaro, Don Juan, la Flûte enchantée,* sont, Dieu merci, restés au répertoire, et nos lecteurs ont pu apprécier directement ces trésors d'imagination, de verve, de sentiment et d'esprit. *Le Mariage de Figaro* offrait le meilleur sujet que pût rêver un artiste pour une grande œuvre de demi-caractère, ou, pour mieux dire, d'un caractère unique. Mozart s'est, musicalement, approprié toutes ces figures si colorées, tracées avec tant de relief : le comte, la comtesse, Suzanne, Figaro, Chérubin, et jusqu'à Fanchette ; il a transposé tous ces types avec un art infini, sachant prêter à chacun juste le langage musical qui lui convient. Jamais peut-être on n'a mieux trouvé moyen, sans recourir aux rappels de motifs, de dessiner tel ou tel personnage. Le premier finale, cet ensemble qui se complique à chaque instant par l'entrée, toujours intéressante, d'un nouveau personnage, est d'une merveilleuse habileté et prête à la

comédie musicale une richesse de formes et un luxe de moyens qui n'avaient jamais été atteints encore et qui ont été bien rarement égalés. Le deuxième finale nous rend bien l'impression légèrement capiteuse, chaude comme un soir d'orage, des dernières scènes de Beaumarchais. Mais Mozart, à la sensualité un peu sèche, au cliquetis un peu trop métallique de l'esprit du Français, ajoute je ne sais quelle grâce secrète, je ne sais quelle ineffable poésie, qui transforme le sens et le caractère de ces pages, et nous transporte dans les régions sereines d'un art plus pur et plus relevé. Impossible, en étant plus fidèle, d'être plus original. C'est *le Mariage de Figaro,* et c'est quelque chose de tout différent. C'est Beaumarchais et c'est Mozart.

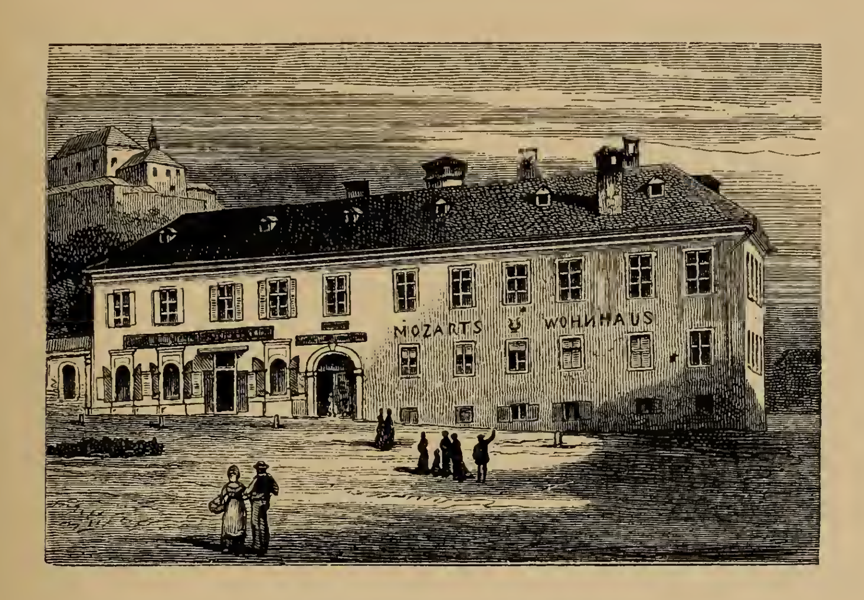
Que dire de *Don Juan* qui n'ait déjà été dit mille fois? L'œuvre a pris, pour les générations suivantes, le caractère d'un de ces ouvrages typiques en qui se résume l'art tout entier. Elle a donné lieu à mille commentaires et à mille rêveries. Là aussi, Mozart avait affaire à un excellent livret, plein de contrastes, embrassant toute la gamme des sensations humaines, passant aisément du tragique le plus sombre à la bouffonnerie la plus divertissante, et mettant en scène des figures traditionnelles, des personnages largement tracés, aux contours fermes et incisifs. Mozart en a tiré un incomparable parti. Comme il a su donner la vie aux rôles les plus accessoires, à Masetto, à Zerline! Comme Leporello est bien l'éternel valet, à la fois parent du Dave de la comédie antique, des caricatures de la *Commedia dell'arte,* des Sganarelle et des Mascarille de Molière! De quelles savantes couleurs sont peintes

Dona Elvire, si touchante en son affection persistante, et la noble et fière Anna, qui atteint, par endroits, à l'accent héroïque ! Avec quelle étrange et poignante simplicité de moyens, Mozart a su faire chanter « l'homme de pierre » ! Quant à Don Juan, c'est bien le maudit légendaire, audacieux et cynique, élégant et brutal, avide de se jeter dans toutes les jouissances, et auquel sa violence même et son inébranlable courage prêtent, sans la moindre emphase romantique, une indicible grandeur.

Tout cela est traduit pour l'esprit à l'aide de moyens savamment gradués, dans l'emploi desquels on ne sent jamais l'affectation ni la contrainte. A côté d'accents d'une énergie intense, on rencontre, dans cette partition, les épisodes les plus gracieux, les coins les plus lumineux, les tableaux les plus souriants. L'art a pu, depuis, raffiner sur certains moyens matériels, se réaliser, avec plus de puissance ostensible et extérieure, dans des pages où la tension est d'ailleurs plus apparente; il n'a rien produit qui, au point de vue de la beauté classique, efface ce premier finale, cette fête qui commence d'une manière exquise, qu'embellit la plus élégante des danses, que rehausse la bouffonne invitation de Leporello aux trois masques, et où éclate, à la fin, avec une fougue et un bouillonnement que rien ne surpasse, le tumulte des passions les plus exaltées.

Sans doute, certaines portions de l'œuvre ont quelque peu vieilli. Çà et là l'ouvrage, par suite de nécessités que Mozart ne pouvait éluder, prend un peu trop l'aspect d'une simple collection d'airs. Quelques-uns mêmes de ces airs sont d'une grâce un peu surannée et leurs

ornements nous rappellent trop le temps de la poudre et des mouches. Mais quelle est l'œuvre qui ne porte pas dans quelque coin le cachet de l'époque qui la vit naître? On peut dire que, dans *Don Juan,* ces légères imperfections sont réduites à un véritable minimum,



MOZARTEUM A SALZBURG.

et que, dans la plus grande partie, l'ouvrage est de tous les temps.

Mozart était destiné à donner au théâtre une œuvre encore plus pure et plus unie de style. *La Flûte enchantée* est le fruit d'un art peut-être encore plus mûr et plus réfléchi. Quoiqu'elle ne présente rien d'abstrus, l'œuvre est peut-être plus sincèrement germanique que les précédentes. C'est une sorte de féerie, où des êtres fantastiques, d'une grâce aérienne, se mêlent à des figures humaines, mais symboliques, et qui semblent appar-

tenir au même monde que les Miranda, les Caliban et les Prospero de Shakespeare. La pièce relève du genre mixte; Mozart y atteint une incroyable variété d'effets, allant depuis les mystiques accents des cortèges sacerdotaux et des scènes d'initiation jusqu'aux riants badinages de Papageno et de Papagena. La beauté mélodique, la sobre finesse du sentiment harmonique, une sorte de charme mystérieux et indéfinissable répandu sur certaines pages, font de cette œuvre profonde et gracieuse une production à part, à laquelle rien, ni chez Mozart ni ailleurs, ne se peut comparer.

Nous citerons encore, parmi les ouvrages dramatiques de Mozart, *l'Enlèvement au sérail, la Clémence de Titus,* et surtout *Cosi fan tutte,* où se révèle un sentiment comique d'une rare délicatesse.

En somme, les opéras de Mozart permettent d'apprécier toute la flexibilité de son génie, toute l'étendue de son esprit. Il y revit tout entier avec sa sensibilité, sa gaieté, son ardeur, sa mobilité d'impressions. Sans doute, il est avant tout et surtout musicien. Nul ne fut mieux préservé des vaines rêveries plus littéraires qu'artistiques et des esthétiques nébuleuses. Mais, chez lui, l'instinct musical est si sûr, si juste, si véhément, si divers, qu'en se bornant à en suivre les intuitions et les directions, Mozart aboutit à être un grand et puissant peintre de la nature humaine, en ses éternels contrastes, en son infinie variété.

Nous insisterons peu sur les musiciens dramatiques d'ordre secondaire, nous bornant à enregistrer quelques dates et à indiquer quelques noms. Mozart avait de l'estime pour les ouvrages d'Holzbauer, né en 1711,

devenu le secrétaire du prince de Tour et Taxis, et qui mourut en 1783, après avoir traité des sujets alors à la mode : *Alessandro nell'Indie, Adriano in Siria,* et même *la Clemenza di Tito.* Si nous mentionnons Agricola et son opéra bouffe du *Filosofo convinto,* joué en 1750, c'est à cause des relations que Frédéric II entretint avec ce compositeur, également théoricien de mérite, qui prêta son concours à la rédaction de la fameuse *Théorie des Beaux-Arts* de Sulzer et qui fut le mari de la brillante cantatrice Benedetta-Emilia Molteni. Jean-Chrétien Bach, onzième fils de Jean-Sébastien, né en 1735 et mort à Londres en 1782, fut un des artistes célèbres du XVIIIe siècle. Il avait profondément subi l'influence italienne, plus particulièrement celle des maîtres de l'école de Naples ; on trouve de beaux airs, dont quelques-uns ont été célèbres, dans son *Catone,* dans son *Adriano in Siria,* dans son *Orione.* — Les Italiens n'arrivèrent jamais à prononcer le nom de Mysliweczek, mais en remplaçant ce nom rébarbatif par l'appellation plus euphonique de Venturini ou de « il Boemo », ils lui firent des succès d'enthousiasme pour son *Bellerofonte* et son *Olimpiade,* et le proclamèrent un des premiers dans l'art d'écrire pour les voix. Nous nous bornerons à citer le gracieux Naumann ; — André, qui mit en musique la pièce de Gœthe, *Erwin et Elmire,* destinée à être traitée par de nombreux compositeurs, à commencer par la duchesse Anne-Amalie de Saxe-Weimar ; — Ditters de Dittersdorff, qu'on surnomma « le Grétry de l'Allemagne » ; — Martini, « il Tedesco » ou Schwartzendorf, dont nous avons parlé antérieurement ; — Himmel, qui, par l'agrément de ses

mélodies, fut célèbre dans l'Allemagne du Nord, et auquel, un jour qu'il improvisait, Beethoven, impatienté de son verbiage musical, fit un affront public, en lui disant tout à coup : « Eh bien! commencerez-vous enfin? » ; — Weigl, l'élève, puis l'adjoint de Salieri à la chapelle impériale de Vienne; — Kienlen; — Wenceslas Muller, le fécond auteur d'opérettes, parmi lesquelles on peut citer *le Fagottiste*, plein de grâce et de verve; il fut le père de la Grünbaum, que sa vocalisation brillante fit surnommer « la Catalani allemande ».

Il convient de s'arrêter un peu plus sur Vogel, né en 1756 et mort en 1788. Il vint à Paris et subit l'influence de Gluck. Son *Démophon* ne fut exécuté qu'après sa mort. Cet ouvrage est précédé d'une très belle ouverture, qui fut longtemps célèbre. Gardel introduisit ce morceau dans son ballet de *Psyché*, où il produisit un grand effet. Cette même ouverture, en 1791, pour la cérémonie funèbre des officiers tués à Nancy, fut exécutée au Champ de Mars, par douze cents instruments à vent.

L'abbé Vogler, qui acquit, comme professeur et théoricien, une grande importance et qui fut le maître de Weber et de Meyerbeer, eut, à la fin du XVIIIe siècle, une carrière dramatique assez brillante. Il obtint du succès avec son *Castor et Pollux* (1791), et son *Samori*, sur l'un des thèmes duquel Weber écrivit de délicieuses variations.

Vogler avait été le maître de Pierre de Winter, connu surtout par son *Sacrifice interrompu*, dont un thème a été varié, pour piano, par Beethoven. Il eut des succès en Italie, et composa un acte des *Ruines*

de Babylone, sorte de suite de *la Flûte enchantée*, qui fut donnée à Vienne en 1797.

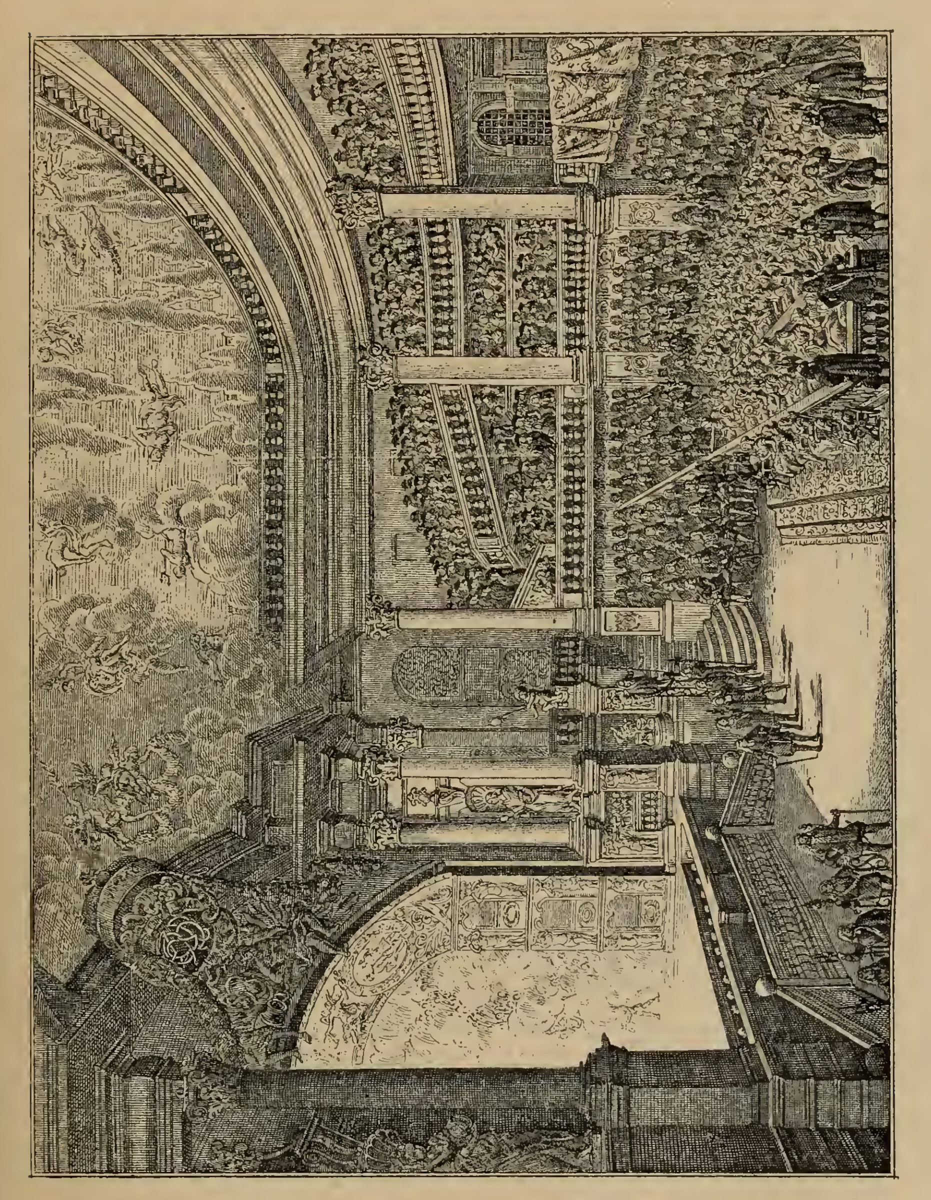
Nous plaçons ici également Simon Mayr, né en 1763, mort seulement en 1845; sa carrière se passa surtout à Venise et à Bergame. Musicien d'un vrai mérite, il fut, en Italie, placé au premier rang, mais succomba devant la fortune de Rossini. Il fut le maître de Donizetti et publia une très bonne notice sur Haydn. En 1838, il fit en Bavière un voyage au cours duquel lui furent rendus les plus grands honneurs. « L'Allemagne peut être fière, dit à cette occasion un enthousiaste, d'avoir donné à l'Angleterre Händel, à la France Gluck, et Mayr à l'Italie! »

Bien que, dans l'art du chant, au XVIIIe siècle, la première place ait été occupée, en général, par des Italiens, cette époque, néanmoins, a connu quelques cantatrices et quelques chanteurs d'origine allemande qui se sont fait une place en vue. Parmi les cantatrices, dès le début du siècle, on peut signaler Élisabeth Hesse et Mlle Conradi, qui brilla sur le théâtre de Dresde de 1700 à 1709, puis alla chanter à Berlin. Faustina Bordoni, « la nouvelle sirène », comme on l'appelait, devint Allemande par son mariage avec Hasse. C'est une figure tout à fait séduisante. Elle était Vénitienne et de famille noble. On vantait l'ardeur expressive de son exécution et son habileté à rendre les traits rapides et difficiles. Sa voix était un soprano étendu. Le chiffre de 50,000 francs, qui lui furent alloués pour une saison à Londres, en 1722, indique que le talent des chanteuses était, dès cette époque, richement rémunéré. Régina Mingotti, née à Naples de parents allemands,

mariée avec un impresario vénitien, et dont le portrait par la Rosalba existe au musée de Dresde, fut, un moment, la rivale de la précédente. Façonnée par les leçons de Porpora, elle obtint aussi de grands succès. Élisabeth Kaiser fut célèbre par sa beauté non moins que par son talent. Elle avait eu déjà de son mari vingt-trois enfants, lorsqu'elle devint la favorite en titre du roi de Suède, Frédéric. Marianne Pirker passa pour une des bonnes chanteuses de son temps. Mme Mara fut une artiste accomplie, aussi remarquable par la richesse de ses dons que par son habileté renommée et ses profondes connaissances musicales. Sa vie fut attristée par suite de son mariage avec un misérable ivrogne. C'est elle qu'un jour d'indisposition simulée Frédéric II envoya chercher par un piquet de huit dragons, et c'est à propos d'elle que ce grand roi, peu galant pour ses concitoyennes, déclarait qu'il aimait mieux entendre hennir son cheval que braire une Allemande. Elle se produisit avec éclat à Paris en 1782, puis à Londres, où elle exécutait avec beaucoup de style la musique de Händel et de Purcell. Elle était riche et vivait à Moscou, lorsque l'incendie commandé par Rostopchine la ruina complètement. Elle mourut à Revel, en 1833, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Il nous faut encore, pour compléter cette nomenclature monotone mais utile, citer quelques noms : tout d'abord celui de Charlotte-Sophie Ackermann, qui eut du succès dans les grands rôles féminins des opéras de Mozart. Agnès Heyne fut considérée quelque temps comme la meilleure cantatrice de l'Allemagne; ses travaux d'artiste ne l'empêchèrent pas de contracter succes-

sivement cinq mariages. Marguerite Marchand, mariée



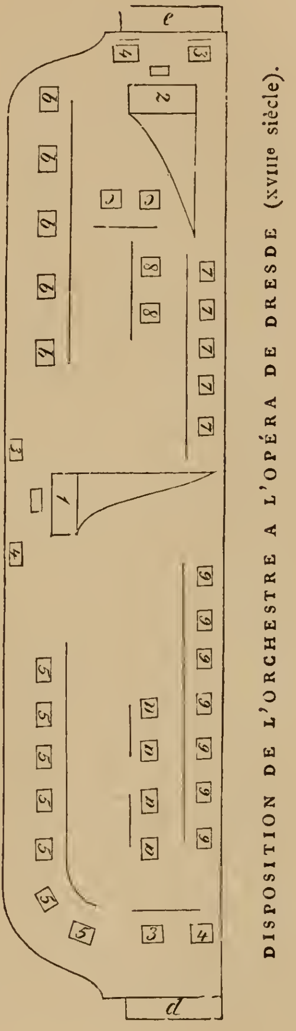
SALLE DE L'OPÉRA DE DRESDE (XVIIIe siècle).

au compositeur Danzi, est l'une des figures intéressantes de l'art allemand à cette époque. Remarquée dès son

enfance, elle se fit ensuite une belle place par son talent original, l'accent mélancolique et pénétrant de sa voix. C'est à Munich, et dans le *Castor et Pollux* de l'abbé Vogler, en 1787, qu'elle rencontra son meilleur rôle. Elle était, en même temps, une pianiste hors ligne, et elle a composé trois jolies sonates pour piano et violon. Frederica Grossmann et Amélie Schmalz méritent d'être citées surtout pour l'étendue extraordinaire de leur voix. La très jolie Jeanne Fontaine, mariée d'abord à un violoniste, puis à un officier français qui lui fit quitter le théâtre, obtint un succès d'enthousiasme dans le rôle de la Reine de la Nuit. Marianne Crux fut à la fois chanteuse, pianiste et violoniste. Marie-Antoinette Lange, élève et belle-sœur de Mozart, morte seulement en 1830, compta parmi les bonnes cantatrices de son temps, ainsi que Catherine Kreiner et Evelina Brochard, l'une des plus charmantes Zerlines qu'on ait entendues. Josèphe Beck rendait à merveille les grands rôles de Mozart. Enfin nommons les deux sœurs d'Aubigny, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel. Elles chantèrent toutes deux avec distinction. On doit à la seconde un écrit agréable, sous ce titre un peu bizarre : *Lettres à Nathalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique.*

Entre les chanteurs, nous désignerons le ténor Antoine Raff. Né en 1714, il voyagea en Italie, en Espagne, en Portugal, partout applaudi, et ne mourut qu'en 1797. Dresler eut une grande réputation. Adamberger tint une belle place à l'opéra italien de Vienne. Louis Fischer remporta des succès, notamment à la cour du prince de

Tour et Taxis. Le ténor Hurka appartient à cette catégorie de chanteurs assez nombreux en Allemagne, qui ont brillé par l'étendue de leurs connaissances musicales et par le souci de l'expression dramatique. Meier, qui, en qualité de première basse, fut engagé au théâtre de Schikaneder en 1793, rendit à l'art un service important; le premier, dans ses concerts, il fit entendre aux Viennois les oratorios de Händel. Haibel fit aussi partie du personnel de Schikaneder et épousa la plus jeune des sœurs de Constance Mozart. Krebs fut un ténor réputé, ainsi que Ambrosch, auteur de quelques compositions, notamment de morceaux écrits pour les cérémonies maçonniques. Nous nous arrêterons à Maurer, qui, en 1796, encore au théâtre de Schikaneder, rendit avec éclat le rôle de Sarastro. Sa voix, bien étoffée et d'une étendue extraordinaire, descendait jusqu'au contre-*la*.



DISPOSITION DE L'ORCHESTRE A L'OPÉRA DE DRESDE (XVIIIe siècle).

Avant de clore ce chapitre, le troisième et le dernier de ceux que nous consacrons au XVIIIe siècle, nous voudrions donner une idée de ce que furent, durant cette période, la théorie, l'histoire et la littérature musicales. Il ne s'agit point, bien

entendu, de traiter véritablement ce sujet, qui nécessiterait des développements considérables, mais de déterminer quelques dates et de poser des points de repère.

La science de l'acoustique avait accompli quelques progrès, grâce aux dissertations latines du mathématicien Jacques Hermann sur les vibrations des cordes, insérées dans les *Acta eruditorum*. L'illustre Euler s'occupa à plusieurs reprises de ces questions complexes, mais, plus physicien qu'artiste, il se faisait des idées singulières sur le plus ou moins de « suavité » des accords. Plus tard, on dut à Chladni, sur le même sujet, des découvertes de quelque importance.

La musique était dès lors un art très à la mode, qui, en dehors du monde des artistes, fixait l'attention des littérateurs et des philosophes. Gottsched, le littérateur fécond, mais compassé, que Gœthe a si finement ridiculisé dans *Vérité et Poésie*, a souvent écrit sur la musique. Sa femme traduisit ou imita en allemand le célèbre écrit français de Grimm, *le Petit Prophète de Bohemischbroda*. Lessing, çà et là, effleura les sujets musicaux. Parmi les philosophes, Kant, dans la *Critique du jugement*, traita, d'ailleurs avec peu de discernement, certains points de l'esthétique musicale. Son successeur à l'Université de Kœnigsberg, Krug, se montra, à cet égard, plus pénétrant et mieux informé. On retrouve aussi la préoccupation de la musique dans plus d'une page de Moïse Mendelssohn. Herder aimait la musique et lui a consacré maint passage de son écrit périodique intitulé *Adrastea*. Sa *Kalligone* est un

traité complet, et d'ailleurs assez diffus, d'esthétique musicale. La musique a sa place même dans son grand ouvrage, *les Idées sur la philosophie de l'histoire*, où des merveilles d'intuition et d'intelligence alternent avec le plus pénible galimatias. On sait de quelle réputation a joui pendant longtemps, en Allemagne, la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, dont la partie musicale fut rédigée avec la collaboration de Schulz et de Kirnberger et complétée par Blankerburg.

Parmi les écrivains spécialistes et voués exclusivement à la théorie et à la critique musicales, il faut citer tout d'abord Mattheson, né à Hambourg en 1681. Musicien, ami de Händel, sur lequel il l'emportait, dit-on, au clavecin, par la grâce de son jeu ; compositeur dans le style de Keiser, Mattheson est surtout un érudit et un écrivain didactique. Producteur extrêmement fécond, il s'occupa de la théorie de l'acoustique et de l'harmonie, et répandit un peu confusément dans ses travaux les trésors de son érudition polyglotte. Fort pédant, polémiste grossier, il fit une guerre assez rude aux gens qu'il n'aimait pas, notamment à Rameau. Veut-on savoir quel était alors le ton régnant, entre érudits qui n'étaient point du même avis, dans la critique musicale allemande ? Que l'on en juge par ce titre d'un pamphlet anonyme dirigé contre Mattheson : *Une paire de vigoureux soufflets musicaux et patriotiques*, *administrés*, *avec sa permission*, *sur les deux joues de M. Mattheson.* S'il avait des adversaires virulents, Mattheson avait aussi des fanatiques non moins discourtois, entre autres Fuhrmann, l'auteur de *l'Étrille musicale*, destinée à la correction métaphorique de

ceux qui ne partageaient point les idées du critique hambourgeois.

Nommons en passant Schrœter, qui, le premier, établit clairement la théorie du retard et de la prolongation, et qui eut dès 1717 l'idée du clavier à marteaux ; après que l'invention de Silbermann se fut répandue en Allemagne, Schrœter réclama la priorité, qui semble bien lui appartenir. Notre résumé serait incomplet si nous n'y réservions une place à Marpurg, éminent théoricien de l'harmonie et de la fugue, qui adopta, en les modifiant, les vues de Rameau sur la génération des accords, et qui traduisit en allemand les *Éléments de la musique* de d'Alembert. Sorge fut l'un des fondateurs de la bonne théorie harmonique, avec un écrit au titre bizarre, *Antichambre de la composition musicale.* Kirnberger, déjà cité, reprit, en les rendant plus nettes, les idées de Marpurg sur la prolongation ; on lui doit d'importants perfectionnements de la science harmonique.

Dès lors, en Allemagne, l'histoire et la biographie musicales se constituaient à l'état de véritables sciences. Le bon *Lexique* de Walther parut dès 1732. Le savant Gerbert, baron de Hornau, prince-abbé de Saint-Blaise, après de laborieuses recherches et des voyages d'étude par toute l'Europe, donna en 1774 son grand livre *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus,* œuvre complétée par sa collection des *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra.* Le lexique de Walther mentionné ci-dessus fut le point de départ du travail d'Ernest-Louis Gerber, publié chez Breitkopf, à la fin du siècle. Les célèbres écrits de

Forkel sont à peu près de la même date. Ils ont jeté une vive lumière sur l'obscure période des origines et ont rassemblé en corps de doctrine les renseignements jusque-là dispersés.

C'est vers cette époque aussi que la presse musicale en Allemagne acquit de l'importance. Sans parler des travaux insérés dans des publications périodiques d'intérêt général, comme la dissertation de Kœrner sur le *caractère de la musique,* publiée dans les *Heures,* dirigées par Schiller, on vit paraître des journaux spécialement réservés à la musique : *la Musique critique,* de Scheibe, dès 1737 ; l'hebdomadaire *Musicien critique de la Sprée* et les *Lettres critiques sur la musique,* de Marpurg ; plus tard, la *Gazette musicale hebdomadaire,* de Reichardt, l'auteur de nombreux opéras, le successeur de Graun comme maître de chapelle du roi de Prusse. Citons aussi la *Gazette musicale de Bossler,* à Spire ; le *Magasin de musique* publié par Cramer, à Kiel ; enfin la *Gazette musicale,* de Breitkopf.

La maison Breitkopf a tenu un tel rang dans l'art musical que l'on nous permettra de nous arrêter un instant à ce nom. Gottlob-Emmanuel, notamment, homme d'une vaste intelligence, améliora, vers 1745, le procédé de l'impression par des caractères mobiles. Ses deux fils se distinguèrent par leurs rares talents de musiciens. D'autres éditeurs de la même époque ont concouru pour une part importante au développement de l'art, notamment Hoffmeister, le fondateur, à Leipzig, du *Bureau de musique,* et Gleissner, associé au grand établissement d'impression lithographique d'André, à Offenbach.

Nous avons essayé de donner une idée de ce que fut, dans toutes ses parties, l'art musical allemand, si riche, du XVIII[e] siècle. Nous allons entrer dans une période tout aussi brillante, mais plus agitée. Les maîtres que nous venons de passer en revue, nés dans une époque d'équilibre, ont pour caractère commun la discipline, la sage soumission à la règle. La musique même de Mozart, le plus ardent peut-être des compositeurs de cette période, demeure, dans son expression la plus habituelle, d'une imperturbable sérénité. La même réflexion s'appliquerait à Gluck, et, avec encore plus de force à Bach, à Händel et Haydn. Les bouleversements qui vont suivre engendreront une race de musiciens non moins grands, sans doute, mais moins paisibles, qui appartiendront, pour la plupart, à la race des génies inquiets, orageux, et chez qui se traduira avec plus d'âpreté, plus d'effort douloureux, le cri tragique de la passion.

LIVRE III

LE XIX[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVOLUTION INTELLECTUELLE ET LA MUSIQUE

La littérature allemande à la fin du dernier siècle et au début du nôtre. — L'art national et populaire. — Le *lied*. — La vie et l'œuvre de Beethoven. — Weber : sa musique dramatique et sa musique de piano. — Schubert : sa place dans l'histoire de l'art. — Les maîtres de second plan : Hummel, Schneider, Spohr, etc. — Chanteurs et chanteuses. — Les instrumentistes. — L'esthétique et la littérature musicales. — Les fantaisistes : Tieck, Hoffmann, etc.

Jusque vers le dernier quart du XVIII[e] siècle, l'Europe, au point de vue intellectuel et littéraire, avait été asservie au goût classique et français. Les seigneurs anglais, avec lesquels Voltaire entretenait une correspondance si piquante, admiraient par-dessus tout nos grands auteurs du temps de Louis XIV, parlaient et écrivaient notre langue avec élégance, et, tout en appréciant les « bons endroits » de Shakespeare, l'eussent certainement sacrifié aux beautés savantes, à

l'égalité soutenue du style de Racine. Dans toute l'Europe il en était à peu près de même, et particulièrement en Allemagne. Frédéric II, comme lettré, versifiait dans notre langue, se souciant peu des premiers essais originaux de la muse germanique, vivant entouré de Français tels que Voltaire, La Mettrie, le marquis d'Argens. Ce fut, on ne doit pas l'oublier, l'Académie de Berlin qui indiqua pour un de ses concours ce sujet : *Des causes de l'universalité de la langue française*, et c'est à un Français, Rivarol, qu'elle décerna le prix. Évoquer un pareil fait, c'est permettre d'évaluer tout l'espace parcouru depuis ce temps jusqu'à notre époque de particularisme, où l'on voit, en Allemagne, les mots français pourchassés jusque sur les enseignes des boutiques et les menus des repas.

Les dernières années du XVIII[e] siècle furent signalées, en France même, par des phénomènes intellectuels d'une nature singulière. Les succès prodigieux de Rousseau marquèrent le début d'une sorte de révolution dans les idées et dans les goûts, préparèrent le renversement de la tradition classique, et inaugurèrent le mouvement qui, après bien des transformations, devait aboutir aux succès et aux excès de notre Romantisme. L'influence de Rousseau fut considérable au delà du Rhin, comme l'a fait observer, avec beaucoup de force, un savant allemand, M. Du Bois-Reymond. Mais cette influence ne s'exerçait point dans le même sens que celle de nos autres auteurs; elle devait plutôt contribuer à émanciper les étrangers, à les détacher peu à peu de l'imitation de nos anciens littérateurs, si discrets et si mesurés.

C'est vers 1774, avec la publication de *Werther* (issu en grande partie de Jean-Jacques), avec celle de *Gœtz de Berlichingen*, que commence la période désignée sous le nom de *Sturm und Drang*. L'Allemagne va posséder enfin une littérature nationale. On rencontre, sur un terrain qu'avait en partie préparé Lessing, de grands noms : ceux de Gœthe, que sa rare portée d'esprit devait guérir, de bonne heure, du sentimentalisme outré et des exagérations de tout genre; de Herder; un peu plus tard, de Schiller. La Révolution française et les guerres de Napoléon, en bouleversant l'Europe, modifièrent de



MAISON NATALE DE BEETHOVEN, A BONN.

fond en comble les conditions mêmes de la vie, et prêtèrent au monde un aspect nouveau. C'en était fait de cette société, dont les jouissances, à la vérité, étaient réservées au petit nombre, mais qui était d'ailleurs si brillante, si aimable, et où l'on appréciait, selon le mot célèbre de Talleyrand, ce que peut être « la douceur de vivre ». La foule allait entrer en ligne de compte, imposer ses goûts plus francs, moins modérés, et qui l'entraînent parfois, en art, vers le genre déclamatoire. Il ne s'agit plus de satisfaire de petites assemblées façonnées et raffinées, mais de plaire à de grands auditoires tumultueux et passionnés. En même temps, l'art n'est plus, d'un bout à l'autre de l'Europe, quelque chose d' « international », pour ainsi parler; au contraire, il se particularise, il se nationalise. Les compositeurs allemands vont s'appliquer à se dégager complètement des influences étrangères ; ils vont devenir de plus en plus germaniques et ils trouveront à cet égard une ressource précieuse dans le renouvellement du *lied,* qui a une physionomie à part et ne ressemble ni à la chanson française ni à l'*aria* des Italiens. Partout, depuis le théâtre jusqu'à la musique instrumentale, c'est le *lied,* avec son accent profond, son lyrisme tendre et véhément, qui va s'introduire, se développer, et c'est lui qui, après avoir circulé, en la vivifiant, dans l'œuvre de Beethoven et de Weber, prêtera plus tard, à la musique néo-allemande, sous la plume d'un Schumann et d'un Wagner, une expression si touchante, un aspect si neuf, une si vive intensité d'émotion.

La transformation qui, dans l'art musical comme dans tout le reste, s'est accomplie aux confins des deux

siècles, on peut la prendre, en quelque sorte, sur le fait, en examinant l'œuvre de Beethoven. Les ouvrages de ce qu'on appelle souvent sa première manière sont dans la ligne directe de Haydn et de Mozart. Sans doute, le tempérament personnel singulièrement robuste et généreux du jeune maître s'y révèle et s'y affirme; mais, à l'égard de la forme, il se montre l'héritier paisible de ses prédécesseurs, en se bornant à faire valoir et à enrichir le legs qu'ils lui ont transmis. Ce sont là toujours, si l'on peut dire, des œuvres d'« ancien régime », égales et lumineuses, pleines de santé, de sérénité, et où la violence et l'âpreté modernes ne se font point encore sentir. Peu à peu l'âme de l'auteur se passionne, s'assombrit, se livre aux orages de la pensée, de la méditation douloureuse; sa forme, comme ses idées, atteint aux plus hautes régions du sublime, mais en portant presque partout le cachet de l'inquiétude et de l'exaltation. Il aboutit peu à peu à ces rudes sommets, à ces pics aigus de la « troisième manière », dont l'ascension n'est point exempte de fatigue et d'angoisse.

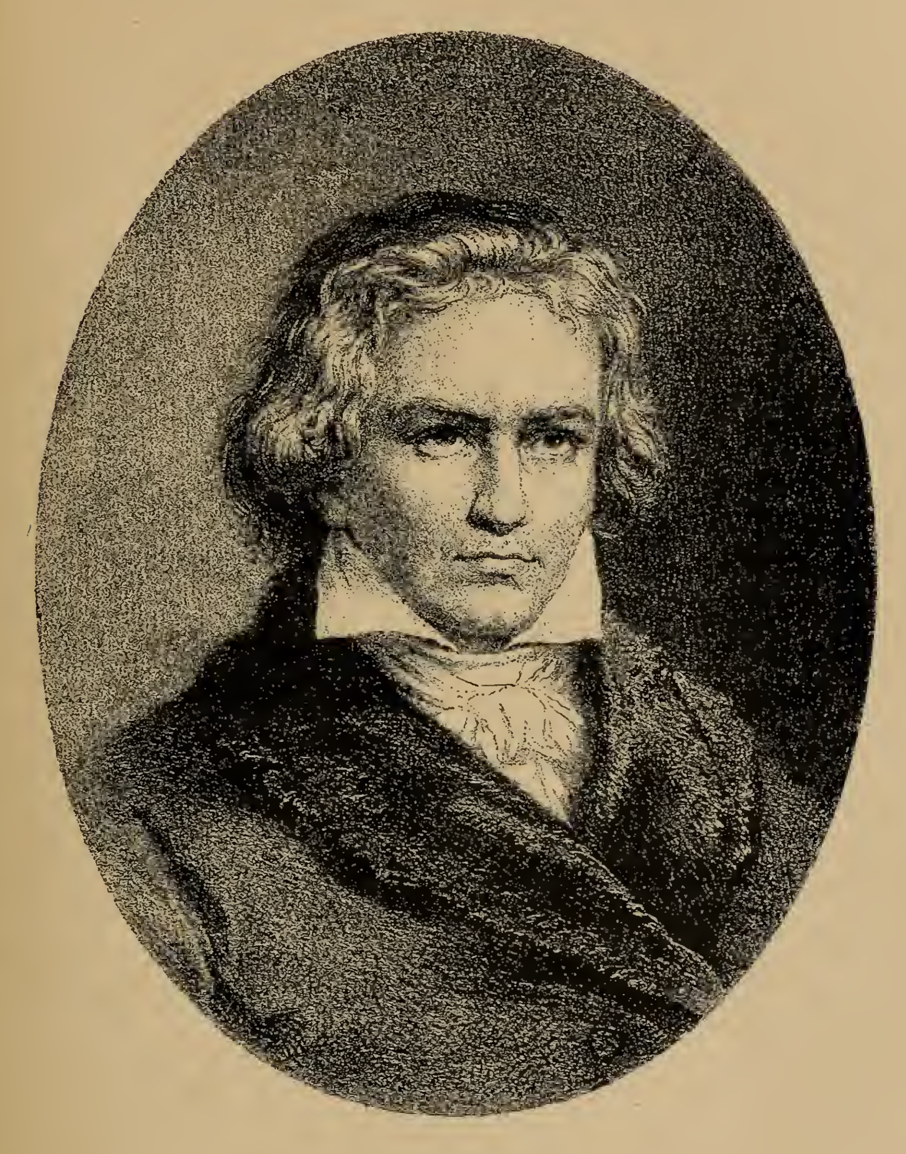
Dans ses toutes premières années, Beethoven ne fut pas, comme Mozart, une sorte d'enfant prodige. Ses progrès furent d'abord assez lents. Un de ses biographes a même prétendu qu'il montrait peu de goût pour la musique, et qu'il fallait le frapper pour l'obliger à se mettre au piano. Mais ces indécisions se dissipèrent vite. Sa famille était d'origine flamande. Son grand-père et son père furent chanteurs dans la chapelle de l'électeur de Cologne. C'est en 1770 que Beethoven naquit à Bonn. La première influence musi-

cale qui s'exerça sérieusement sur lui fut celle de Neefe, qui lui fit étudier Bach et Händel. Dans l'hiver de 1786-1787, il alla à Vienne, vit Mozart, et attira son attention en improvisant avec éclat sur un thème qui renfermait une sorte de piège scolastique.

En 1793, Beethoven, revenu à Vienne, reçut la direction de Joseph Haydn, ainsi que celle de Schenk et de l'éminent théoricien Albrechtsberger. Il eut alors la chance de trouver un protecteur dans la personne du prince Lichnowsky, auquel sont dédiées plusieurs de ses plus belles œuvres. A ce moment il brillait par son talent extraordinaire de pianiste. Dès 1798 il ressentit les premières atteintes du mal qui devait jeter un voile si sombre sur ses dernières années. Déjà commençait pour lui cette surdité qui, augmentant peu à peu, ne lui permettait plus, à la fin de son existence, de discerner même le bruit d'un grand orchestre. Il sentit alors des velléités de suicide, mais sa vigoureuse constitution morale ayant heureusement réagi, il eut, dans les années suivantes, une période extraordinaire de fécondité, engendrant les plus beaux chefs-d'œuvre d'une manière continue. En 1809, il fut sur le point d'accepter la place de maître de chapelle auprès du plus jeune frère de Napoléon, Jérôme, titulaire éphémère du trône de Westphalie. Mais l'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz et le comte Kinsky se cotisèrent pour lui assurer une pension, et il déclina les offres du jeune souverain français.

Il vivait d'une manière assez chagrine, se consacrant tout entier à la méditation et au travail, résidant d'ordinaire à Baden, aux portes de Vienne. Il affec-

tionnait les longues marches à pied, un peu à la façon



BEETHOVEN.

de Rousseau, qui, dans ses *Rêveries,* nous a conté ses promenades vers Clignancourt et Ménilmontant. Les

habitants, même ceux de petite condition, le connaissaient et se disaient sur son passage : « Voilà Beethoven. » Sa santé était robuste, mais son infirmité avait fini par empoisonner sa vie. Il présenta dans ses dernières années des symptômes d'hydropisie. Gravement malade dès 1826, il mourut l'année suivante. Dans ses derniers jours, la foule encombrait les abords de sa demeure, avide d'avoir des nouvelles. Les plus grands personnages venaient s'inscrire chez lui.

Nous avons tout à l'heure prononcé le nom de Rousseau, lui aussi infirme et maussade. Beethoven, par son humeur boudeuse, par son goût pour la retraite et la solitude, se rapproche du « citoyen de Genève ». Il avait, comme lui, horreur des obligations mondaines ; chez l'archiduc Rodolphe, les minuties de l'étiquette lui causaient une invincible répugnance, et l'on avait fini, malgré le formalisme étroit si en honneur chez les princes de la maison d'Autriche, par l'en dispenser à peu près complètement.

Un trait important, et qu'il ne faut pas omettre, c'est sa constante sollicitude à l'égard des siens. On peut dire que ses conceptions d'artiste les plus gigantesques n'ont pas, à certains moments, eu plus de part à ses préoccupations que les mésaventures et les dettes de son neveu.

Son esprit, dans la maturité, s'était fort étendu ; il avait appris à aimer les graves génies antiques, Tacite, Virgile, surtout Homère. Dans ses derniers jours il relisait l'*Odyssée*. Il s'intéressait fort aussi, dans le même temps, aux romans de Walter Scott, dont il prisait surtout, sans doute, l'ampleur narrative, le tour parfois épique.

L'œuvre de Beethoven est extraordinairement vaste, et l'on peut dire que, sauf de bien rares exceptions, telles que la musique composée pour *le Roi Étienne* de Kotzebue, elle ne contient presque que des pages de premier ordre. C'est une abondance inouïe, où tous les genres d'éloquence musicale sont successivement représentés, soit par des ouvrages de dimensions colossales, soit par de gracieuses petites pièces où, dans l'espace de quelques mesures, se révèle l'imagination la plus riche. En toute la première série de ses œuvres, il procède, nous l'avons dit, de Haydn et de Mozart. Peu à peu son imagination acquiert un caractère plus grandiose, et parfois plus abrupt. Il fait éclater les cadres, se joue des formes conventionnelles, domine les règles, et, sans les violer ni les esquiver, en fait un emploi nouveau, imprévu ; il répand à profusion l'originalité la plus libre, la fantaisie la plus étincelante. Certaines personnes admirent particulièrement, comme marquant l'apogée du développement et la plénitude de la maturité, la période qui s'étend depuis la *Symphonie héroïque* jusque vers l'œuvre 92. Pour d'autres bons juges, Beethoven, jusqu'à la fin, a été en progrès, a poursuivi une évolution victorieuse, et n'a jamais prouvé sa puissance d'une manière plus décisive que dans les hardiesses, poussées parfois jusqu'à la témérité, de ses œuvres suprêmes, la symphonie avec chœurs, les dernières sonates de piano, les derniers grands quatuors.

Il serait intéressant de suivre, dans chaque genre, les transformations de son génie et de sa technique. Berlioz a donné une analyse sommaire, mais péné-

trante et précise, de ses neuf admirables symphonies. La première, en *ut* majeur, appartient encore, à quelques égards, à l' « ancien jeu », bien que les temps nouveaux s'y fassent déjà pressentir par la chaleur extrême du style, la vigueur incisive du développement. La deuxième, en *ré*, acquiert une ampleur jusque-là inusitée; son éblouissant scherzo est une trouvaille de génie; on sait, au reste, avec quel relief Beethoven, ailleurs si riche en accents lugubres, a traité cette partie capricieuse et scintillante de l'art symphonique. L'*Héroïque,* comme nul ne l'ignore, devait s'appeler *Bonaparte.* C'est au début de sa seconde partie que Beethoven destinait le superbe mouvement qui, depuis, lui a servi à terminer la symphonie en *ut* mineur. Mais est-il bien nécessaire d'insister sur ces ouvrages, connus de tous par des exécutions multipliées? Quels termes pourraient assez vanter la symphonie en *si bémol*, si admirablement proportionnée, vrai chef-d'œuvre de sobre élégance, de grâce fine et aisée? ou celle en *ut* mineur, à laquelle, pour son véhément allegro, son andante au développement splendide, son étrange et romantique scherzo, sa terminaison magnifiquement triomphale, on accorde parfois le premier rang? La *Pastorale* nous met en présence d'un Beethoven rêveur et apaisé, amant passionné de la nature, d'un merveilleux paysagiste à la palette magique. La septième symphonie, en *la,* est, de l'aveu général, un des points culminants de l'œuvre de Beethoven. Par l'invention, par la qualité exquise et rare de la sonorité, ce grand ouvrage se distingue même dans cette suite de chefs-d'œuvre. Il est loisible,

en l'étudiant, de calculer toute l'étendue des régions annexées par ce conquérant à l'ancien domaine musical, et de mesurer l'espace qui nous sépare dès lors de Haydn et de Mozart. L'indéfinissable originalité de l'allegro, l'éloquence rythmique de l'allegretto en forme de marche, la fougue indicible du presto, la turbulente gaieté du finale, tout, ici, est nouveau, inattendû, jaillit d'une source incomparablement profonde et abondante. On a quelquefois voulu voir dans ce finale une danse tumultueuse de paysans, quelque chose qui, par la furie du mouvement et la vivacité de la couleur, rappellerait la *Kermesse* de Rubens. La huitième symphonie, en *fa,* avec sa souveraine distinction, nous remémore, dans la science plus haute et plus raffinée de ses formes, le Beethoven heureux et souriant de la jeunesse.

La neuvième symphonie est une production d'un ordre à part. Les premiers morceaux, du genre exclusivement instrumental, ressemblent par le style à la symphonie en *la*. Mais Beethoven, ayant en quelque sorte fait rendre à la symphonie tout ce qu'elle pouvait donner, lui superpose un genre nouveau, recourt à la voix humaine, à l'intérêt du sujet, de la poésie et de l'expression, et cherche, pour ainsi dire, dans la *symphonie qu'il dramatise* (après l'avoir, naguère, rendue parfois si tragique), ce qu'un de ses illustres successeurs a voulu trouver dans le *drame symphonique*.

Il serait assez malaisé d'indiquer ce qui, d'un bout à l'autre de la série des symphonies, caractérise, toujours plus nettement, la façon dont Beethoven écrit

pour l'orchestre. Son instrumentation ne ressemble, somme toute, à aucune autre. Il excelle à *garnir,* à remplir l'orchestre ; la manière dont il double certaines notes de l'harmonie, dont il appuie les timbres l'un sur l'autre, communique à l'ensemble un aspect d'étonnante vigueur, et jette sur le tableau un vernis merveilleux. Ce travail si grandiose est toujours, en même temps, d'une délicatesse accomplie. Jamais non plus on ne sut mieux juxtaposer tour à tour et opposer les diverses familles d'instruments. Les alternances, les contrastes prêtent, au point de vue purement instrumental, un extrême intérêt au développement. Ce développement lui-même, par la variété et la richesse des épisodes, acquiert une largeur et une majesté qu'il n'avait pas eues jusque-là. On a comparé ces épisodes à des affluents, qui, en augmentant sa force et son impétuosité, viennent grossir le courant principal et lui donner une puissance irrésistible.

Nous ne pouvons, on le comprendra aisément, en un ouvrage du genre de celui-ci, entrer dans le détail infini qui serait nécessaire pour décrire d'une façon satisfaisante les diverses portions de l'œuvre de Beethoven. Combien il serait attrayant d'étudier longuement sa musique religieuse, et, en regard des productions de Bach, de définir le *Christ au mont des Oliviers* et la messe en *ré!* Là peut-être, comme partout chez Beethoven, on relèverait la tendance excessive à traiter les voix dans le style instrumental, comme s'il avait affaire non point à des organes vivants, mais à de simples appareils mécaniques, ajoutant un timbre à l'orchestre, une couleur à la « registration ». Quant au sentiment

religieux, nous sommes de ceux qui le reconnaissent dans ces pages d'une si haute tenue artistique. Mais ce n'est plus la foi, naïve encore, du vieux maître de Leipzig. On sent là à quel degré le doute et l'angoisse modernes ont, depuis les jours de Bach, travaillé et inquiété l'âme humaine.

Que dire du recueil des sonates pour piano de Beethoven ? Magnifique collection où tous les genres de beautés sont réunis. Amples comme des symphonies, il en est plusieurs qui, étant orchestrées, pourraient rivaliser avec les grandes compositions concertantes du maître. Ce qui est frappant dans toutes, c'est que, à l'intérêt purement « musical » que présentaient les œuvres de l'ancienne école, celles-ci ajoutent un intérêt poétique, expressif, dramatique. Cela est vrai de celles que l'on désigne simplement par leur ton, comme de celles auxquelles on impose un titre plus ou moins exact, la *Pathétique*, l'*Appassionnata,* les *Adieux,* le *Clair de lune.* Les diverses manières de Beethoven sont successivement représentées en cette série, et Berlioz estimait que c'est dans les sonates de la fin qu'il faut chercher le mot suprême, le véritable testament musical du compositeur.

D'autres trouvent ce dernier mot dans les grands quatuors, ceux qui portent les numéros d'œuvre 127, 130, 131, 132, 135. Dans tout ce qui précède, sonates avec violon, comme l'œuvre 24 et la célèbre sonate en *la* majeur dédiée à Kreutzer (elle a fourni à Tolstoï le titre d'une de ses nouvelles les plus connues), les quatuors op. 18, op. 59, le sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, op. 81 *bis*, les trios, depuis les

œuvres 3, 8 et 9, jusqu'à l'œuvre 97, en *si bémol,* le quintette en *ut* pour violons, altos et basse, op. 29, le fameux septuor, etc., etc., nous retrouvons en ses phases successives, et sous l'ondulation de sa complexe et flexible pensée, le génie souverain qui met le langage des formes au service d'un idéal de plus en plus élevé.

Les mêmes réflexions s'appliqueraient au concerto de violon et au groupe des concertos de piano, entre lesquels ceux en *sol* majeur et en *mi bémol* majeur sont peut-être les plus extraordinaires et les plus complets.

Avec des œuvres comme l'ouverture de *Coriolan,* comme la musique écrite pour *Egmont,* Beethoven a montré l'intensité de son intelligence et de son sentiment dramatique. Que dire de *Fidelio,* œuvre composée sur le même sujet que la *Léonore* de Gaveaux, et représentée d'abord au théâtre *An der Wien,* en 1805, puis au *Théâtre de la Porte de Carinthie,* en 1806, sous la forme qu'elle a conservée? Ils auraient sans doute le droit de citer cet ouvrage, ceux qui soutiennent qu'un esprit nouveau peut se manifester sous des formes anciennes. Airs, duos, ensembles, c'est, extérieurement, tout le matériel de l'ancien opéra. Et cependant combien l'œuvre est à part! Sous le masque de l'opéra, c'est bien là un « drame musical » peignant avec une insondable profondeur de sentiment des caractères et des âmes, et nous faisant pénétrer jusqu'à la plus intime essence dans la « psychologie » des personnages.

En somme, la vraie caractéristique de Beethoven, c'est d'avoir marqué une grande date dans l'évolution

qui emportait la musique vers un art de plus en plus « expressif ».

Comme pour les autres maîtres de premier rang, il existe en Allemagne toute une littérature relative à Beethoven. Citons d'abord la célèbre « biographie » de Schindler; puis le volumineux catalogue critique donné par Guillaume de Lenz, à Hambourg, en 1860, et surtout le travail du même genre publié par Nottebohm, musicographe fort distingué, qui accomplit une besogne analogue relativement à Schubert, et qui fut chargé, après la mort de l'auteur, de mettre au point et d'éditer le quatrième volume de l'*Histoire de la Musique*, d'Ambros. On doit mentionner aussi l'ouvrage biographique publié par le médecin Wegeler en collaboration avec Ferdinand Ries. Celui-ci, élève de Beethoven, de Winter et d'Albrechtsberger, fut, sur le piano, un virtuose appartenant à l'école de l'effet et très habile à nuancer le son à l'aide des pédales. Il déploya une grande activité comme exécutant et comme professeur, et obtint des succès à Paris et à Londres. On peut, parmi ses compositions, où il imite le style de Beethoven en tant qu'il est imitable, citer ses ouvertures pour deux pièces de Schiller, *Don Carlos* et *la Fiancée de Messine,* ainsi que son *Ouverture militaire.*

On a dit quelquefois que pour la période musicale qui correspond au début de notre siècle la plus haute renommée musicale, en face de Beethoven, appartient à Weber. Cela sera parfaitement exact si l'on veut bien, presque sur le même plan, réserver une place pour Schubert. Weber est à coup sûr un des musiciens les

plus foncièrement originaux, les mieux doués de facultés inventives, qui aient jamais paru. Artiste hautement expressif, représentant dans ses œuvres, avec beaucoup de puissance, une des faces les plus caractéristiques du génie germanique, il est en Allemagne passé au rang des demi-dieux et classé parmi les compositeurs qui symbolisent avec le plus d'énergie l'âme nationale elle-même. Le culte de Weber existe en Allemagne au même titre que le culte de Bach, de Mozart, de Beethoven; et l'un de ceux qui ont le plus pieusement pratiqué cette religion, c'est Jaehns, compositeur et professeur de mérite, qui a consacré à Weber une publication non moins belle et non moins utile que celles de Kœchel sur Mozart, de Nottebohm sur Beethoven et Schubert. Jaehns avait formé une collection des plus curieuses relative à Weber, comprenant quatre-vingt-six portraits différents, des reliques de toute espèce, des manuscrits, des lettres, en tout trois mille cinq cents pièces. Son catalogue thématique et raisonné a donné une base sérieuse et définitive à l'étude du génie et de la manière de Weber. Dans ces beaux monuments de l'érudition et de la critique musicales, il faut admirer cette même patience et cette conscience qui, littérairement, ont rendu si précieux les travaux des éminents philologues allemands, tels qu'Otto Ribbeck et ses émules.

Weber était bien digne d'un semblable hommage. On peut dire que dans ses chefs-d'œuvre les plus importants, c'est-à-dire dans ses trois grands ouvrages dramatiques, il ne ressemble absolument à personne. Jamais peut-être artiste ne fut plus complètement

« inventeur » dans toute la force du terme. Où trouver



(1786-1826.)

antérieurement au *Freischütz*, à *Euryanthe* et à

Obéron rien qui annonce et fasse pressentir de pareilles œuvres? La coupe des mélodies, le « parti pris » harmonique, le coloris instrumental, tout ici est nouveau, et ne procède d'aucun modèle ancien. A Paris, *le Freischütz* seul, entre ces ouvrages, est, d'une façon trop intermittente encore, demeuré au répertoire. Quel sentiment profond, quel art de dessiner les caractères, quel pittoresque puissant et piquant, dans cette partition où les vastes tableaux de proportions épiques, comme « la fonte des balles », succèdent aux gracieuses petites toiles de genre, enlevées avec une fougue et un brio extraordinaires! Avec quel éclat, quelle fraîcheur de tons nous voyons apparaître successivement, dans cette musique, comme en un miroir enchanté, le village et la forêt, la paisible maison rustique et l'âpre gorge désolée, aussi pleine de prestiges que le Brocken dans la nuit de Walpurgis! Weber n'est pas moins psychologue que peintre; le monde de l'âme lui est aussi familier que l'univers extérieur. Agathe, si rêveuse et si touchante; sa cousine, avec son exubérante gaieté; Max, au cœur faible et troublé; Kasper, que suit d'un bout à l'autre de la partition je ne sais quelle traînée phosphorescente, un reflet venu de l'enfer, tout cela révèle une des imaginations les plus fortes et les plus fermes qui furent jamais.

Weber fut, cette fois, servi par un bon livret, circonstance dont il convient de faire ressortir toute l'importance. Effectivement, si son second grand ouvrage, *Euryanthe,* a obtenu un succès moins général et moins décisif que *le Freischütz,* il faut, pour

une large part, attribuer cette différence au poème peu attrayant de Mme de Chezy. Musicalement, *Euryanthe* ne le cède guère au *Freischütz*. Par un surprenant effort intellectuel, Weber a déterminé là le coloris chevaleresque et légendaire; ce sont des figures héroïques qu'il a mises sur pied dans cet opéra où la sève est si généreuse, où la couleur est posée par touches si larges, d'une façon si noble et si grandiose, et où passe, avec l'écho des bruits de la nature et des incantations magiques, le reflet des casques, le scintillement des épées et des cuirasses. Schumann admirait sans réserve la marche nuptiale, d'une grandeur si parfaitement exempte d'emphase. L'air exquis d'Adolar, ceux d'Euryanthe, le gracieux et allègre finale du premier acte, l'ensemble tumultueux et imposant qui termine et couronne le second acte, le chœur si étrange et si saisissant des chasseurs, autant d'inventions merveilleuses, autant de trésors artistiques sans prix. Comme forme, presque

ÉCRITURE MUSICALE DE WEBER.

tout ici est nouveau ; Beethoven, le Beethoven de *Fidelio,* aurait seul quelque part dans la coupe de ces airs, dans la structure de ces chœurs, dans l'éclat superbe et nuancé de cette orchestration.

Les auditeurs français ne peuvent malheureusement être très familiers avec ces beautés d'une essence si rare ; ils ont du moins la possibilité d'entendre fréquemment cette éblouissante ouverture, qui, par l'extrême subtilité de la construction autant que par la véhémence de l'élan, ne ressemble à rien de ce qui était alors connu.

Les ouvrages de Weber, par l'esprit qui les anime, sont déjà des drames lyriques ; par la forme, ils appartiennent encore au genre « opéra », c'est-à-dire qu'au lieu de constituer d'un bout à l'autre une grande fresque continue, ils ressemblent plutôt, avec leurs morceaux successifs, à une galerie de tableaux se faisant suite, à une histoire peinte dans une série d'épisodes détachés. Weber n'a point connu le « thème conducteur », mais il a fait usage du rappel, soit des motifs, soit des artifices de rythme et d'instrumentation, les coups de timbales et les trilles de flûte de Kasper, dans *le Freischütz,* la phrase du défi dans *Euryanthe.*

En un tout autre genre, *Obéron* n'est pas inférieur à ses aînés. Ici, la verve et l'esprit abondent. C'est parfois comme une sorte de scherzo de qualité supérieure, où la grâce et la fantaisie débordent ; des charmes d'un fantastique à la Shakespeare, on passe aux mirages d'un orientalisme élégant et spirituel. C'est un ravissant caprice d'art, un songe du pays des génies.

Les ouvertures de *Peter Schmoll, Sylvana, Preciosa, Abou-Hassan,* l'ouverture et la marche écrites pour la *Turandot* de Schiller complètent l'œuvre théâtrale de Weber, mais ne donnent point lieu à d'autres observations que ses ouvrages principaux. L'autre partie vraiment caractéristique de sa production, c'est sa musique de piano; là aussi, il est, à sa façon, unique, et, malgré la préoccupation, parfois un peu intempérante, de se prêter à la virtuosité, il met à chaque page l'empreinte de son originalité, depuis *l'Invitation à la valse* jusqu'au *Concertstuck.* Virtuose accompli, d'une finesse sans égale, mettant dans son exécution une netteté parfois un peu sèche, une élégance en quelque sorte aristocratique, Weber a traité, somme toute, le piano d'une façon qui lui est propre; à aucun autre style « pianistique » le mot de « distinction » ne pourrait s'appliquer avec plus de justesse.

Nous avons fait, ailleurs, allusion à ses charmants concertos de clarinette. S'il peut paraître, à plus d'un égard, surprenant que la symphonie n'ait pas été abordée avec plus de puissance et de relief par un maître doué à un si haut degré du sens de l'instrumentation, on ne doit pas oublier, d'abord, que Weber reconnaissait lui-même ne pas posséder toute la souplesse, toute la sûreté et la dextérité de plume qu'exige ce genre musical, puis que sa vie, assez brève, est tout entière comprise dans un intervalle de quarante années, de 1786 à 1826. Méditatif, d'esprit curieux et ouvert, il avait dessiné, peint, gravé à l'eau-forte. Il perfectionna, comme l'on sait, l'emploi de la litho-

graphie. Élève de Michel Haydn, il avait, à Munich, reçu des leçons de chant de Valesi; pour la composition, l'enseignement de Kalcher eut sur lui une forte influence. En 1803, à Vienne, il connut l'abbé Vogler, auprès de qui il étudia plus tard, à Darmstadt. Très Allemand de cœur, avec une passion exclusive et exaltée, il dut sa première renommée populaire à ses chants guerriers à plusieurs voix, dans le grand soulèvement d'opinion de 1813, l'année où la fortune, après avoir, une dernière fois, souri à Napoléon, aux journées de Lutzen, de Bautzen et de Dresde, l'abandonna à la bataille de Leipzig. A l'Opéra allemand de Prague, puis au théâtre de Dresde, Weber déploya des qualités peu communes de chef d'orchestre. *Le Freischütz* fut donné à Berlin en 1821, *Euryanthe* à Vienne en 1823. En 1826, Weber vint à Paris, où on lui fit grand accueil. A Londres, où il passa ensuite, et où il monta *Obéron,* il fut l'objet d'honneurs extraordinaires. Sa frêle organisation était déjà minée par la maladie. Il mourut dans cette même année 1826.

Les divers volumes d'écrits que l'on a publiés de lui font apprécier la complexe et fine nature de son esprit, assez étendu pour comprendre des choses qui lui étaient fort étrangères, et pour lui permettre, par exemple, de goûter une œuvre telle que *la Dame blanche.* Il est, toutefois, une musique qu'il ne consentait point à admettre, notamment les ouvrages de Rossini, à la réserve du *Barbier,* que cependant, à la fin, il proscrivit aussi.

En résumé, tour à tour spirituel et ému, profond et brillant, austère et enjoué, élégant et passionné,

Weber est une des plus hautes et des plus belles



ORCHESTRE AMBULANT.

expressions du plus pur « germanisme ». Il offre en

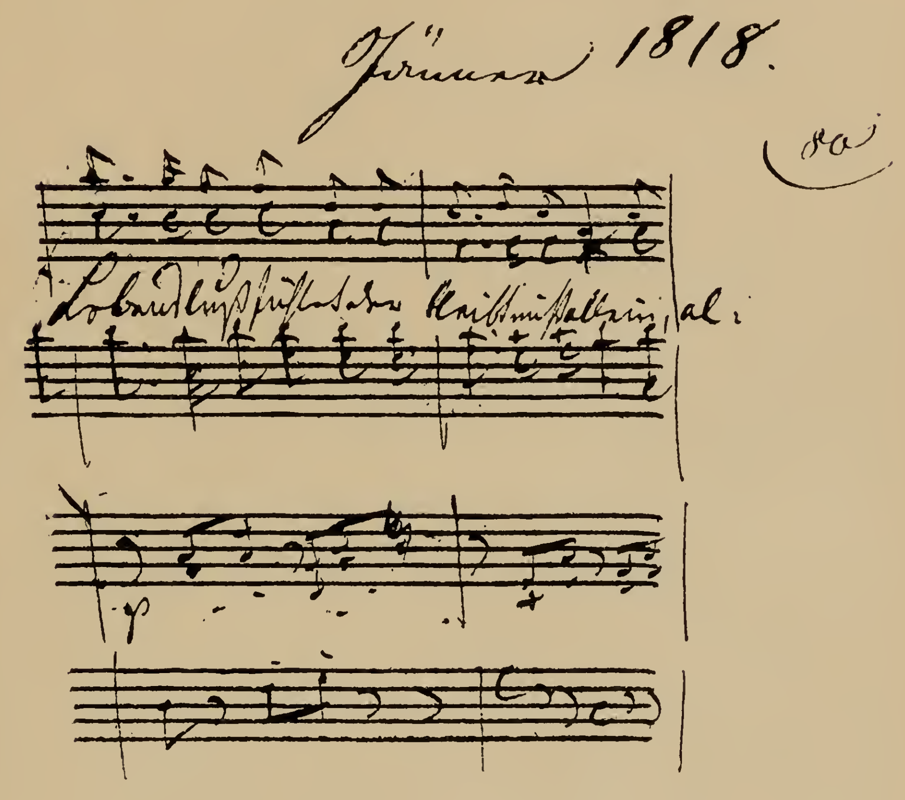
lui la réunion des grandes qualités allemandes, sans jamais présenter cette lourdeur, cette tendance à l'emphase un peu vaine que manifestent parfois certains de ses compatriotes.

Pendant longtemps, en France, une bonne partie du public musical a surtout connu Weber par cette fameuse *Dernière pensée* qui n'est point de lui. Le véritable auteur est, comme l'on sait, Reissiger, compositeur fort estimable, élève de Winter, et qui a écrit de bonne musique religieuse. Il était en relation avec Weber, et, comme lui, avait été attiré par le sujet de *Turandot*. Weber aimait à jouer au piano la gracieuse valse qu'on lui imputa plus tard, et qui, en réalité, fait partie du recueil de « Douze valses brillantes » publié par Reissiger, chez Peters, en 1824.

L'existenee de Schubert, plus courte encore que celle de Weber, ne s'étend que de 1797 à 1828. Frère d'un musicien de valeur, Schubert fut d'abord enfant de chœur dans la chapelle impériale, à Vienne. Il apprit à jouer du piano et du violon, et reçut, pour la composition, les conseils de Salieri. On est confondu en voyant qu'une vie si brève a pu lui suffire à produire un nombre si imposant d'ouvrages.

C'est surtout après sa mort que sa renommée a pris une extension considérable; cette renommée a toujours été et va toujours croissant, ainsi qu'il arrive invariablement pour les vrais inventeurs, pour ceux qui enrichirent l'art de données absolument nouvelles. Rubinstein a déclaré qu'il considérait Bach, Beethoven et Schubert comme les plus grands de tous les musiciens. Schubert, c'est la musique même, la musique

incarnée. On reste stupéfait devant cette étonnante aptitude, qui, par delà le domaine de la tradition transmise, de la science acquise, se traduit, avec la plus incompréhensible facilité, dans une œuvre flexible et



ÉCRITURE MUSICALE DE SCHUBERT.

multicolore, coulant comme un grand fleuve où se réfléchit le changeant spectacle des choses. Les mots de savoir, d'école, d'art même, demeurent ici vides de sens. C'est l'inspiration dans toute sa noblesse et son caprice, l'instinct, l'intuition, et, pour tout exprimer d'un mot, le génie.

Combien n'a-t-on pas lieu d'être surpris, en constatant que l'œuvre de Schubert, tout à fait parallèle, au point de vue des dates, à celle de Beethoven, a pu se soustraire à une influence aussi dominatrice ! Toujours il reste individuel, indépendant, tirant tout de son propre fonds, ne subissant à aucun degré une attraction cependant si puissante.

C'est avec ses mélodies vocales que Schubert a conquis l'Europe. Il est superflu de passer en revue ces poèmes musicaux, tragiques ou suaves, tendres ou légers, qui sont, depuis si longtemps, l'objet d'une admiration unanime. Il est à remarquer que cette musique a le privilège enviable de convenir à toutes les classes d'auditeurs, aux raffinés comme aux naïfs, aux simples comme aux délicats. Les mélodies du fameux recueil si connu en France ne sont, d'ailleurs, qu'une faible portion de l'œuvre vocale de Schubert, consistant en une quantité incroyable de lieder et de ballades, de danses chantées, de pièces de tous les caractères. Cette musique vocale ne forme elle-même qu'une fraction de sa production totale. Ne parlons point de ses nombreux opéras, où se rencontrent cependant des pages exquises; mais sa symphonie en *ut* majeur lui assure une place parmi les maîtres de la symphonie. Cela vaut, à vrai dire, moins par l'artifice savant, le calcul profond, que par la richesse d'invention qui se manifeste également dans le tour mélodique, dans l'harmonie, dans l'orchestration. Ainsi en est-il aussi de sa musique de chambre, les quatuors en *ré* mineur et en *la* majeur pour instruments à archet, le quintette en *ut* majeur, etc., etc. Il faudrait presque tout citer. Quant à sa musique de

piano, les fantaisies en *ut* et en *sol*, le *Moment musical*, les « impromptus », les « sonates », c'est de là, semble-t-il, qu'a procédé toute la transformation subie par la



NÉPOMUCÈNE HUMMEL (1778-1837).

musique de piano depuis Beethoven. Le genre fantaisiste, pittoresque, caractéristique, avec une absolue liberté de formes, dans l'émancipation complète de la tradition et de l'école, a ses racines dans ces morceaux d'un tour si hardi et où quelques passages, un peu

vides ou languissants, sont si largement rachetés par la noblesse des idées, l'audace aisée de la conception et de la mise en œuvre.

C'est un regret pour nous d'être obligé de ne mentionner que sommairement un artiste tel que Hummel. Ce grand pianiste, héritier de la tradition de Mozart, dont il avait reçu les leçons, et de Clementi, dont il s'était approprié la correction et la pureté, mérite un rang parmi les meilleurs compositeurs de musique instrumentale. Son septuor en *ré* mineur, ses concertos, ses sonates, surtout celle en *fa dièze* mineur et la sonate à quatre mains (op. 92), donnent l'impression de choses accomplies, équilibrées, où l'art de la facture est mis au service de fort belles idées. Hummel était né, en 1778, d'un père qui fut chef d'orchestre au théâtre de Schikaneder. Il occupa les fonctions de maître de chapelle successivement au service du roi de Wurtemberg et du grand-duc de Saxe-Weimar. Il ne vint à Paris qu'en 1823, mais, dès 1806, sa réputation y était faite parmi les artistes, Cherubini ayant alors rapporté de Vienne la grande fantaisie en *mi bémol*, qui fut exécutée au concours du Conservatoire. On se rappelle comment Hummel alla à Vienne, en 1827, exprès pour se réconcilier avec Beethoven mourant. Lui-même ne succomba qu'en 1837, laissant surtout la renommée d'un maître du piano (son excellente *Méthode théorique et pratique*, publiée à Vienne, avait été traduite en français par Jelensperger), et d'un improvisateur incomparable. Son renom de compositeur aurait été plus grand s'il eût vécu à une époque moins encombrée de chefs-d'œuvre.

Nous nous consolerons plus aisément de ne pou-



FRONTISPICE ROMANTIQUE DU « ROI DES AULNES » DE SCHUBERT.

voir donner que quelques lignes à Gyrowetz, né en Bohême (1763), mort seulement en 1850. Il a écrit à

peu près trois fois autant que Mozart ou Beethoven, sans que, de cette musique agréable et bien faite, mais dénuée d'originalité, il ait subsisté une seule page. C'était d'ailleurs un homme de mérite, qui occupa avec distinction le poste de directeur de musique à l'Opéra impérial de Vienne. Instruit, sachant plusieurs langues, ayant passé par la diplomatie, il a publié, en 1848, une curieuse autobiographie sur sa jeunesse et ses voyages en Italie, à Paris et à Londres. — Nous nommerons en passant Bernard-Anselme Weber, un élève de Vogler, excellent chef d'orchestre, au service de la Cour de Prusse, qui, outre son *Mudarra,* joué en 1799, composa de la musique pour *le Réveil d'Épiménide*, de Gœthe, ainsi que pour plusieurs drames de Schiller, *Guillaume Tell, la Mort de Wallenstein, la Fiancée de Messine.* — Accordons un souvenir à Gaensbacher, qui fit, lui aussi, partie du groupe des élèves de l'abbé Vogler, en cette bonne confraternité décrite avec des termes si touchants dans la lettre de Charles-Marie de Weber à Godefroy Weber. Gaensbacher, qui, par patriotisme, reprit du service en 1813, et mérita ensuite une médaille d'or dans la dernière campagne contre le roi de Naples, Joachim Murat, devint à Vienne, en 1823, maître de chapelle à Saint-Étienne, et ne mourut qu'en 1844. — Diabelli, de Vienne, s'est peut-être rendu plus célèbre comme éditeur que comme compositeur, bien que quelques-unes de ses pièces de piano soient charmantes. Une valse de lui vivra aussi longtemps que la musique elle-même, parce qu'elle est devenue le thème d'une des plus intéressantes suites de variations pour piano de Beethoven.

De Conradin Kreutzer, qui fit, comme presque tout le monde alors, un *Jery et Baetely*, il faut citer le mimodrame de *Cordelia, Deux mots ou une nuit dans la forêt* (sur le sujet qu'avait déjà traité Dalayrac),



LUDWIG SPOHR (1784-1859).

la Laitière de Montfermeil et *Mélusine*. La musique de ce compositeur a eu de la réputation en Allemagne, aussi bien que celle de Tomaschek (1774-1850), dont on appréciait le gracieux et chaleureux talent. — Schneider, né en 1786, fut considéré dans sa patrie comme un maître. Docte théoricien de l'harmonie, écrivain didac-

tique d'une remarquable valeur, auteur, notamment, d'une excellente dissertation sur le cor à pistons, organiste à Saint-Thomas (son frère a aussi été un organiste habile), et pianiste du Gewandhaus, il rendit à l'enseignement de grands services, en fondant, à Dessau, un institut musical d'où sont sortis beaucoup de bons élèves. Indépendamment de son *Ouverture de fête* sur le chant *Gaudeamus igitur*, nous devons signaler ses beaux oratorios, *Pharaon, le Jugement dernier, le Déluge, la Construction du temple de Salomon.* — Spohr fut, à tous égards, un artiste de premier ordre. C'est d'abord un très grand violoniste, qui avait profondément réfléchi sur les données techniques les plus minutieuses de son art, car on dit qu'il fit profiter de ses conseils le célèbre fabricant d'archets, Bausch. Son « École du violon » est demeurée classique. Sa tradition s'est substituée à celle qui se rattachait au nom de Benda. Excellent chef d'orchestre, après avoir, en cette qualité, brillé au théâtre *An der Wien*, puis à Francfort, il a, ultérieurement, présidé à de mémorables solennités musicales, telles que le fameux festival pour la statue de Beethoven, à Bonn, en 1845. Il avait épousé, en 1806, Dorothée Scheidler, la première harpiste de l'Allemagne. Ses voyages le conduisirent à Paris, puis à Londres, où il obtint de véritables triomphes. Ses compositions, nombreuses, ont de l'intérêt; citons le bel opéra de *Jessonda,* l'oratorio de *la Chute de Babylone,* l'ouverture pour *Macbeth,* les messes, les trente-trois quatuors, le nonetto, l'ottetto, le quintette pour piano et instruments à vent, et enfin *la Consécration de la musique*, œuvre des

dimensions les plus vastes, le *Faust* longtemps admiré dans tous les pays germaniques, et la *Symphonie historique,* dont le scherzo, en particulier, est d'une qualité si fine et si mordante. On ne se souvient peut-être pas assez de ce maître qui joignit à son talent rare le plus simple et le plus beau caractère.

Comme pour les périodes précédentes, nous voudrions tirer de l'oubli les noms des principaux artistes-interprètes qui s'illustrèrent alors : par exemple, celui de la belle Caroline Jagemann et d'Hélène Harlass, qui se distingua particulièrement par la façon dont elle rendit le rôle de Constance dans *l'Enlèvement au sérail.* Thérèse Grünbaum créa avec talent le rôle d'Euryanthe, écrit spécialement pour elle. Augustine de Godner se signala dans *le Freischütz*. En 1824, lors de la première exécution de la *Symphonie avec chœurs,* ce fut Caroline Unger qui chanta la partie de contralto. Wilhelmine Schrœder-Devrient, au rebours de la Cigale du fabuliste, avait dansé avant de chanter. Après la pantomime, elle étudia la déclamation, et s'adonna enfin à la musique, on sait avec quel succès. Sa beauté, son intelligence, son expression ardente et passionnée, lui valurent d'enthousiastes ovations, et en firent, pour les œuvres de Mozart et de Weber, comme pour *Fidelio,* une protagoniste hors ligne. Henriette Sontag, avant de rivaliser avec la Malibran dans la carrière italienne, avait réussi dans les rôles du répertoire de Mozart et de Weber. De même qu'elle fut le modèle de l'Henriette de *l'Ambassadrice,* de Scribe, elle a servi de type au roman satirique de Rellstab, *Henriette ou la belle cantatrice.* La Sontag avait eu pour maître Rœckel, le

Florestan de *Fidelio,* l'ami de Beethoven, auprès de qui il convient de réserver une place à Jules Miller, à Bader, l'excellent Adolar d'*Euryanthe,* à Haitzinger, également bon interprète de *Fidelio* et des grands rôles de Weber, enfin à Édouard Devrient, l'incomparable Masetto.

Parmi les principaux professeurs et théoriciens, nous indiquerons Zelter, dont nous avons déjà parlé en plusieurs occasions; Godefroid Weber, lucide et ingénieux analyste, auquel on dut la fondation de *la Cæcilia,* le périodique important publié par la maison Schott à Mayence, et Reicha, dont la carrière se poursuivit en France. — Entre les instrumentistes, nous nommerons les violonistes Bohrer et Clément, le grand flûtiste Fürstenau, aux compositions duquel Weber a peut-être mis la main; Dickut, qui perfectionna le cor; Stœlzel et Keil, qui se disputèrent la priorité de l'invention du cor chromatique ou à pistons; Belcke, le tromboniste célèbre, et Almenrœder, qui améliora le basson en augmentant le nombre de ses clefs.

Mentionnons, au passage, l'habile constructeur Maelzel, qui modifia le métronome de Stœckel, en profitant des idées de Winkel, l'ingénieux mécanicien d'Amsterdam.

Le début du siècle, comme nous l'avons dit en commençant ce chapitre, fut, en Allemagne, littérairement, une période d'une fécondité exceptionnelle. La musique étant alors fort à la mode, les littérateurs humoristiques, en ce moment nombreux et brillants, s'en occupèrent fréquemment, et cherchèrent de ce

côté de nouveaux éléments d'intérêt. Ainsi en fut-il particulièrement de Louis Tieck, écrivain d'un mérite supérieur, qui, dans ses *Fantaisies sur l'art*, a fait une place à l'art musical. Le romancier et poète La Mothe-Fouqué, après avoir composé, en 1813, la musique da ses poésies patriotiques, publia un intéressant travail intitulé *Mélodie et Harmonie*. Ce titre, en transposant l'ordre des termes, a été employé depuis par M. Saint-Saëns. Louis Achim d'Arnim (1781-1831) s'occupa de la question si importante des mélodies populaires, dans une série d'articles publiés par la *Gazette musicale* de Berlin. Il parcourut l'Allemagne en tous sens, notant les chants traditionnels, sous la dictée des artisans, des bergers, des enfants, et il en forma son recueil du *Cor merveilleux*, imprimé en 1806, réédité avec des additions en 1819. Certaines publications savantes des frères Grimm, les célèbres philologues, présentent aussi, indirectement, de l'intérêt au point de vue de l'histoire musicale.

En 1796, un homme spirituel et singulier, Heinse, avait publié un amusant roman musical, *Hildegarde de Hohenthal*. Ce genre de fictions, dans lesquelles la musique joue un rôle considérable, fut repris et traité avec une véritable maîtrise par un auteur d'une valeur transcendante, Hoffmann. Ce remarquable écrivain eut une existence bizarre, où il trouva moyen de suivre, tant bien que mal, et nonobstant bien des désordres, la carrière judiciaire qu'il avait embrassée. Il s'occupa un peu de tout, fut dessinateur et peintre. Pianiste et chanteur, il se voua à la composition et y fit preuve d'une certaine imagination. Il écrivit, lors

de son séjour à Varsovie, des messes pour les couvents de Pologne, donna des leçons de musique, fournit aux théâtres musicaux plusieurs ouvrages, notamment *le Chanoine de Milan,* tiré d'une comédie d'Alexandre Duval, *l'Élixir d'immortalité, la Croix sur la Baltique,* pour le mélodrame de Zacharias Werner. A Bamberg, en 1810, il fut chef d'orchestre du théâtre, directeur du chant et machiniste. Il remplissait les fonctions de directeur de musique, à Dresde, au moment de la terrible bataille livrée près de cette ville. Il se faufila même jusque parmi les voltigeurs français pour mieux observer le combat, et résuma depuis ses impressions dans son curieux écrit, *Visions sur le champ de bataille de Dresde.* Après une phase d'affreuse misère, il finit par occuper, grâce au prince de Hardenberg, une situation régulière à Berlin, où se trouvent la plupart de ses manuscrits musicaux. Joignons aux compositions que nous avons déjà citées son *Requiem* et son opéra d'*Ondine,* d'après le texte de Lamothe-Fouqué, ouvrage dont le succès fut très vif et dont Weber faisait grand cas.

Comme littérateur, Hoffmann tient un rang à part. L'auteur de *Titan* composa une préface pour ses *Pièces de fantaisie dans la manière de Callot.* C'est là que se trouvent les treize articles humoristiques dits *Kreisleriana,* qui ont inspiré Schumann. Là aussi figurent le morceau sur Gluck et celui sur *Don Juan.* Les *Kreisleriana,* ainsi qu'une analyse de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, avaient primitivement paru dans le recueil de Breitkopf et Härtel, la *Gazette musicale de Leipzig.*

Dans ses fictions si connues, *le Violon de Crémone*, *les Souffrances et plaisirs d'un directeur de théâtre*, dans son *Combat des chanteurs*, Hoffmann parle de



LE CONSEILLER CRESPEL D'HOFFMANN (Gavarni).

musique généralement sur un ton d'exaltation, en semblant considérer cet art comme quelque chose de mystérieux, parfois de satanique. On dit que le type

curieux du maître de chapelle Kreisler, le héros des *Kreisleriana,* fut étudié d'après le pianiste et compositeur Bœhner, homme étrange, d'un tour d'esprit original et d'une humeur capricieuse.

Le genre littéraire cultivé par Hoffmann est aujourd'hui assez délaissé ; mais ce maître eut alors des imitateurs, entre lesquels nous nous bornerons à citer Weissflog, qui se fit connaître par des écrits dans le même goût, en particulier les aventures de *Fidelius.*

CHAPITRE II

TRADITION ET TRANSITION

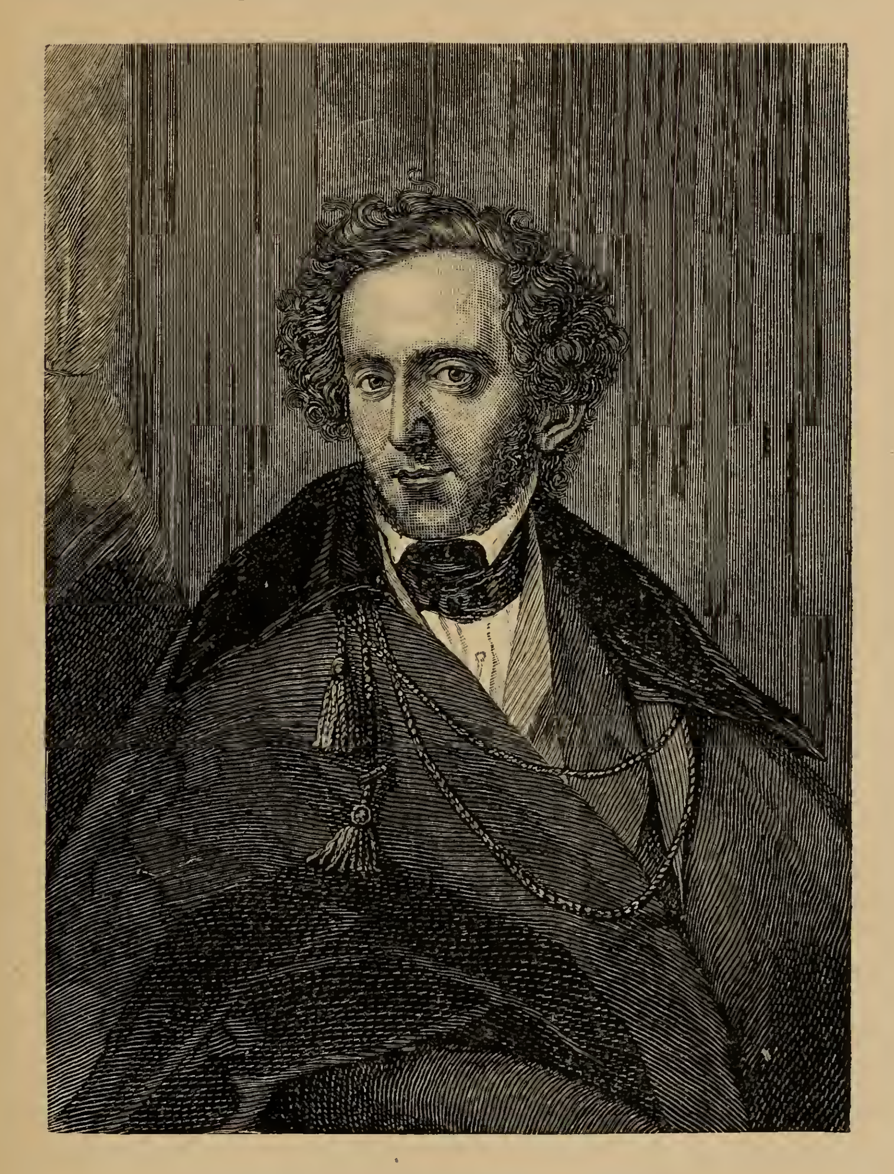
Classiques et Romantiques. — Mendelssohn et son œuvre. — Robert Schumann. Ses compositions, sa critique. — La *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig. — Meyerbeer en Allemagne. — Le piano : Kalkbrenner et Moscheles; Liszt, virtuose et compositeur; Henselt et Stephen Heller. — La production dramatique : Lindpaintner, Marschner, Lortzing, Lachner, Nicolaï. — La vie et les ouvrages de Ferdinand Hiller. — Les opéras de Flotow.

Mendelssohn et Schumann sont contemporains, l'un étant né en 1809 et l'autre en 1810. La renommée a été répartie entre eux fort inégalement durant leur vie. Mendelssohn fut alors, par toute l'Europe, plus connu et plus apprécié que Schumann. Mais, depuis leur mort, la réputation de Schumann a été en s'affirmant, et celle de Mendelssohn a subi quelques atteintes. Pour notre part, nous entendons nous borner ici au rôle d'annaliste impartial, en résumant de notre mieux l'état actuel des questions. Aussi bien, à mesure que nous approchons de notre temps, les faits cessent un peu de présenter le caractère historique ou, du moins, le jugement que l'on peut porter sur eux n'est pas encore celui de l'histoire. Une extrême réserve s'impose dans l'appréciation, si l'on veut éviter le risque d'être démenti par un prochain avenir.

Il y a quelque chose d'assez piquant dans la destinée de Mendelssohn : c'est que ce musicien d'école, si consciencieux et si ferme sur la technique, semblait, par ses origines, destiné à n'être qu'un superficiel amateur. Il appartenait à une famille de puissants banquiers, et il existe encore, à Berlin, une maison Mendelssohn-Bartholdy. Dès l'enfance, Félix Mendelssohn montra cette aptitude universelle, cette heureuse facilité qui parfois se manifestent, d'une manière précoce, chez les très jeunes gens de la race dont il était issu. Il réussit fort dans ses études. Bien doué pour la littérature et la philologie, il publia, dès son adolescence, une traduction de *l'Andrienne* de Térence, écrite, grâce à la flexibilité de la langue allemande, dans le mètre même de l'original. Une éducation très soignée fit de lui un *gentleman* accompli, un vrai mondain, adroit aux exercices du corps, bon cavalier, un homme équilibré, trop équilibré peut-être. Ce qui aujourd'hui, dans ses œuvres, déplaît un peu à certaines gens, c'est qu'elles sont trop uniformément polies, d'une sagesse quelquefois compassée, qu'elles manquent trop souvent de libre allure et d'imprévu.

Mendelssohn a été un chef d'orchestre très remarquable. Il prouva ses capacités en ce genre à la fête musicale de Dusseldorf en 1833. Dans la direction des concerts du Gewandhaus, il rendit à l'art de précieux services, et, l'un des premiers, s'occupa d'une façon intelligente de mettre en honneur les œuvres de Bach. Il remplit quelque temps, à Berlin, le poste de directeur général de la musique du roi de Prusse, fonctions qui furent depuis tenues par Meyerbeer. Il revint

ensuite à Leipzig. La mort de sa sœur, Mme Hensel,



MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847).

lui porta un coup dont il ne se releva pas. Lui-même mourut en 1847, à trente-huit ans, au seuil de la

maturité, laïssant, pour une existence si brève, une œuvre considérable.

Il fut un grand pianiste, au jeu brillant, au style extrêmement « musical ». Ce talent s'était aisément développé chez lui et sans un travail excessif. Il est à noter qu'à cet égard, lors de son premier séjour à Paris, il avait reçu les conseils d'une artiste alors célèbre, Mme Bigot. Pour la composition il fut l'élève de Zelter, par qui il fut initié au culte des maîtres sévères, et auquel il dut son habileté scolastique, cette sûreté de main, cette correction de plume, que ses détracteurs mêmes ne lui contestent pas.

Mendelssohn a beaucoup voyagé, en riche dilettante que n'arrête aucune considération budgétaire. Il habita la France, l'Italie qui eut sur lui de l'influence, et l'Angleterre où il réussit beaucoup, où il a été, pour ainsi dire, adopté, et où on inclinerait volontiers à le considérer comme le meilleur compositeur anglais depuis Händel. Au reste, sa musique religieuse présente parfois on ne sait quelle apparence anglicane.

L'hostilité contre Mendelssohn, aujourd'hui si nettement accusée dans certains milieux, s'est révélée de bonne heure, et, sans parler de l'opposition que lui fit un musicien d'ordre secondaire, Ferdinand Ries, nous rencontrons déjà la trace de ces dispositions défavorables dans la *Biographie* de Fétis. On y lit notamment, avec surprise, que Mendelssohn « a peu réussi dans la symphonie ». Ses symphonies cependant, en notre siècle, ont peut-être été plus jouées que celles d'aucun autre maître, à la réserve de Beethoven. Leurs moins remarquables parties se recommandent encore

par d'incontestables qualités de style; leurs meilleures pages sont des exemples d'irréprochable facture, de claire et large sonorité. Dans les symphonies en *la* majeur et en *la* mineur, on trouve un esprit nourri des classiques, et qui, tout en s'en inspirant, sait garder son originalité propre.

Le concerto de violon, le concerto de piano en *sol* mineur, l'ottetto pour instruments à archet, les deux quintettes, les sept quatuors, les trois quatuors avec piano, les deux grands trios avec piano, la sonate pour piano et violon, celles pour piano et violoncelle, sont des œuvres presque en tout brillantes et délicates, et qui ont le rare mérite de plaire facilement, même à des auditoires où les musiciens sont en minorité. Jamais, en étant moins rébarbatif, on ne fut plus asservi aux règles, plus savant sans pédantisme, et plus apte à prêter aux artifices d'école l'allure et la distinction de la bonne compagnie.

Si les ouvertures de Mendelssohn ne font point pâlir celles de Beethoven et de Weber, que de talent néanmoins dans *la Belle Mélusine*, et surtout dans *Fingal!* Quant à l'*Élie* et à *la Conversion de saint Paul,* c'est, sûrement, une gloire enviable que d'avoir, en ce genre, édifié ces œuvres importantes, dignes de figurer à quelque distance dans la série des oratorios, après ceux de Bach et de Händel. La perle de l'œuvre de Mendelssohn, c'est la musique pour *le Songe d'une nuit d'été*. Ici, à ses qualités de métier, il a joint une nouveauté et un relief d'idées, un éclat de couleur, une richesse d'invention, qui ne se retrouvent chez lui nulle part au même degré. Il convient de citer aussi ses

chants à une, deux, trois et quatre voix. Quant à ses *Romances sans paroles* pour piano, morceaux à l'égard desquels une certaine satiété a succédé à l'engouement, on n'en peut contester sérieusement la valeur.

Mendelssohn, au fond, a tous les caractères d'un auteur de transition. Très classique par certains côtés, il était trop avisé pour se brouiller avec le Romantisme, puisque c'était la tendance alors en faveur. Il appliqua avec esprit à la musique la théorie du « juste milieu »; il fut le plus classique des romantiques et le plus romantique des classiques. Il procéda un peu de Bach et un peu de Mozart, un peu de Händel et un peu de Beethoven; il ne fut pas étranger à l'influence de Weber. De tous ces éléments il composa un mélange bien dosé, auquel, pour sa contribution personnelle, il ajouta une sorte de grâce discrète et de bon ton, une entente peu commune et un maniement, en certains sens nouveau, de l'orchestre.

Accordons un souvenir à Fanny Mendelssohn, la sœur du maître et son aînée d'un an, qui épousa Hensel, peintre de la cour de Prusse, et qui, musicienne accomplie, collabora, dans une proportion d'ailleurs modeste, au recueil des *Romances sans paroles.* Un de leurs frères, le banquier Paul Mendelssohn, jouait avec goût du violoncelle; il a offert à la Bibliothèque de Berlin la superbe collection d'autographes de Beethoven, dont il avait hérité de son frère Félix.

Signalons aussi, à titre de curiosité, avant de quitter Mendelssohn, le poème satirique, malheureusement introuvable, d'un Danois germanisé, Gelbke, qui, par l'influence de Gade, retira de la circulation son ouvrage,

intitulé *Octavianus Magnus*. Cet « Octavien le Grand », ridiculisé en quatre chants, n'était autre que Mendelssohn lui-même. Il serait intéressant d'examiner ce poème, pour voir si, en 1844, les détracteurs de Mendelssohn se servaient des mêmes armes qu'aujourd'hui.

Nous sommes bien éloignés du temps où les critiques les plus autorisés se permettaient de parler dédaigneusement de Schumann. Nul musicien n'est plus à la mode. Vainement Wagner a tenté, dans les *Feuilles de Bayreuth,* d'entamer la réputation de l'auteur de *Geneviève*. Nous serons très bref sur son compte, ses ouvrages étant aujourd'hui l'objet de l'attention et de l'admiration générales, et tout le monde étant à même d'en apprécier la haute originalité et la distinction suprême. Schumann, au moins par certains côtés, n'est pas inférieur aux grands maîtres du commencement du siècle; mais, venu après eux, opérant sur un terrain déjà cultivé et retourné en tous sens, il fut, en cherchant le nouveau, contraint de donner dans le raffinement parfois laborieux. Que l'on songe à ce que devait être l'œuvre d'un homme qui commençait au point où Beethoven, après un effort si héroïque et si persévérant, avait abouti! Aussi rencontre-t-on, çà et là, chez Schumann, une préoccupation presque morbide, une exaltation en quelque sorte maladive. De quels brûlants désirs, de quelle fièvre fut consumée cette âme si tendre et si rêveuse! Quelles ne furent pas les angoisses esthétiques, les douloureuses contentions intellectuelles de ce poète ardent, à la sensibilité si irritée! Par suite, quoique se rattachant, d'une façon incontestable, à la pure école classique, la musique de Schumann ne

présente point toujours l'aspect solide d'équilibre que nous offre, par exemple, l'œuvre de Bach, et que conserve encore, malgré la présence déjà flagrante de l'inquiétude moderne, l'œuvre, toujours robuste, de Beethoven. Mais c'est, en somme, une des manifestations les plus significatives, une des productions les plus caractéristiques de ce grand siècle tourmenté.

Si, dans la musique de chambre, Schumann a donné des œuvres parfaites, telles que le fameux quintette, et le trio en *ut* mineur, en revanche, l'on n'en pourrait peut-être pas dire tout à fait autant de ses symphonies pleines de génie, mais où une harmonie très serrée, une curiosité un peu intempérante dans le rapprochement et le mélange des timbres, un certain manque de pondération dans la sonorité, aboutissent parfois à une impression un peu trouble. Par compensation, certaines pages, délicatement ouvragées, sont d'une exquise finesse. Des œuvres comme *Manfred*, et surtout comme *Faust* et *le Paradis et la Péri*, ne ressemblent à rien et nous initient à un degré nouveau et sublime de la pensée et du sentiment germaniques. Peut-être les scènes tirées du second *Faust* ne nous rendent-elles pas toujours exactement l'impression qui se dégage du texte de Gœthe. Cet art s'éloigne parfois de la « plasticité » que Gœthe lui-même rêvait pour la musique, qui, selon lui, devait accompagner ces pages singulières et profondes. Mais qu'importe, du moment qu'il s'agit d'une interprétation aussi transcendante? En changeant de caractère, ces scènes ne sont ni abaissées, ni émoussées ; elles varient de couleur et de portée, mais non point de valeur.

Les contrastes abondent chez Schumann ; ce musi-

cien, parfois si poignant et si tragique, est, à d'autres moments, le poète le plus gracieux et le plus souriant, comme lorsqu'il écrit la danse des houris de *la Péri*, ou



ROBERT SCHUMANN (1810-1856).

quand il trace les fines peintures de *la Vie d'une Rose*.

En ce qui concerne la musique de piano, Schumann s'est montré un audacieux inventeur, aussi original dans la découverte de l'idée que par la forme pré-

cieuse dans laquelle il la sertit. Les *Scènes d'enfants*, les *Novellettes*, le *Carnaval*, les sonates, les *Kreisleriana*, les *Arabesques*, etc., etc., nous présentent, dans le luxe de leurs harmonies subtiles, les motifs les plus émouvants ou les plus pittoresques, les thèmes les plus grandioses ou les plus élégants. Bien peu de compositeurs se sont livrés à une aussi prodigue dépense d'imagination proprement dite.

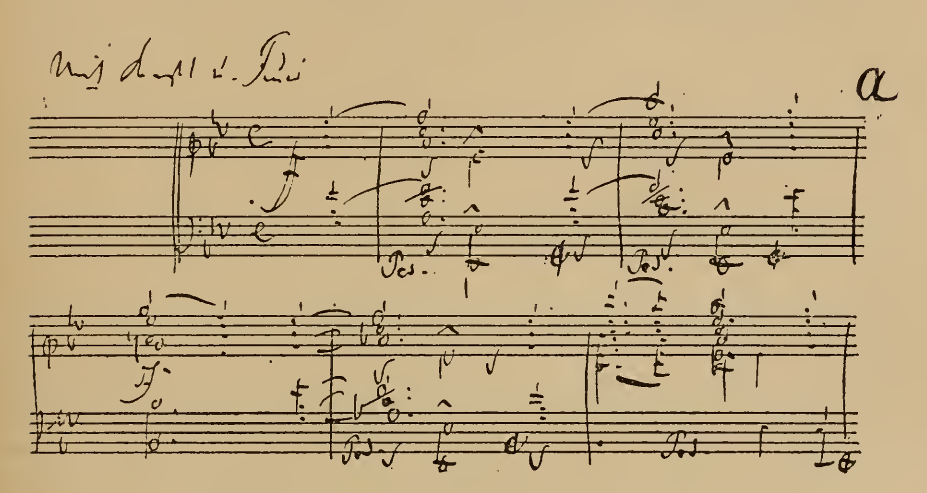
Ses mélodies vocales sont de même de véritables joyaux, qui ne le cèdent point en éclat aux pièces les plus heureuses de Schubert. Elles en diffèrent beaucoup, mais ne leur sont pas inférieures.

La vie de Schumann donnerait lieu aux mêmes observations que ses ouvrages. Là aussi il apparaît inquiet, agité, grand toujours et incomparable par l'acharnement de son élan opiniâtre vers le beau.

On signale, dans son enfance, l'effet que produisit sur lui l'exécution, au piano, de Moscheles, qu'il entendit aux eaux de Carlsbad. Littérairement il s'éprit de Jean-Paul. L'influence de l'auteur de *Titan* et d'*Hespérus* n'était guère propre à raffermir un cerveau déjà peu stable. L'harmonie et le contre-point lui furent enseignés par Dorn. On sait qu'en voulant perfectionner son mécanisme de virtuose, à l'aide d'un procédé absurde, il finit par se paralyser la main. L'excès de travail le conduisit à l'hallucination. Il se jeta dans le Rhin, et, après en avoir été retiré, languit deux ans dans une maison de santé. Il mourut en 1856.

Il avait épousé Clara Wieck, dont le talent de pianiste, consciencieux, énergique et coloré, fut très admiré à Vienne et à Paris.

Schumann a exercé une forte action sur la musique allemande, non seulement par ses compositions, mais aussi par sa critique, agressive et partiale, remplie toutefois d'aperçus originaux. L'un des premiers, il célébra la « troisième manière » de Beethoven ; l'un des premiers aussi, il mit Schubert à son véritable rang, celui qu'il



ÉCRITURE MUSICALE DE SCHUMANN.

a gardé. La collection de ses écrits ne forme pas moins de quatre volumes. Il est à remarquer que Schumann, dont l'appréciation assez dédaigneuse de *Tannhäuser* a été souvent rappelée, contribua, en définitive, à créer le mouvement théorique d'où devait sortir la réforme wagnérienne.

C'est ce que l'on apercevrait sans peine, si l'on étudiait le rôle joué, en Allemagne, par la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, où Schumann eut pour collaborateurs des hommes tels que l'érudit Becker, Ambros, Rühlmann, qui, non content de jouer en maître du piano et de la trompette, savait aussi tenir

la plume; Schunke; Kossak, un des « doctrinaires » de la nouvelle école; Keferstein, le pasteur de Thuringe, qui avait sur la musique des vues très neuves, et enfin Brendel, qui succéda, en 1844, à Schumann, dans la direction de la *Nouvelle Gazette*, et qui s'est acquis dans la critique et l'histoire musicales une haute et légitime renommée.

En face de ce groupe jeune et aventureux, la tradition avait ses défenseurs plus ou moins moroses. Citons Ebers et sa brochure *Spohr et Halévy*, où s'accuse assez nettement la tendance réactionnaire, et Bischoff qui, pour tenir tête à la *Nouvelle Gazette*, fonda la *Gazette musicale du Rhin*. C'est ce même Bischoff qui, servant dans la cavalerie légère de la garde prussienne, en 1814, avait été fait prisonnier à la bataille de Laon et interrogé par Napoléon lui-même.

Ce serait peut-être ici le lieu de placer le nom de Frédéric Chopin, dont l'influence fut si grande, en ce qui concerne la musique de piano, sur les compositeurs allemands de notre siècle. Il dut à la culture allemande une partie de son talent. Mais, Français par son père et Polonais par sa mère, il n'appartient pas, en définitive, à l'école germanique. Il serait de même peu exact, bien qu'il soit né sujet du tsar, de le placer au nombre des compositeurs russes et, pour notre part, nous n'avons pas cru devoir nous occuper de lui quand nous avons récemment donné notre *Précis de l'histoire de la musique russe*. En réalité, Chopin, comme d'autres compositeurs de moindre importance, par exemple Moniuscko, appartient à l'his-

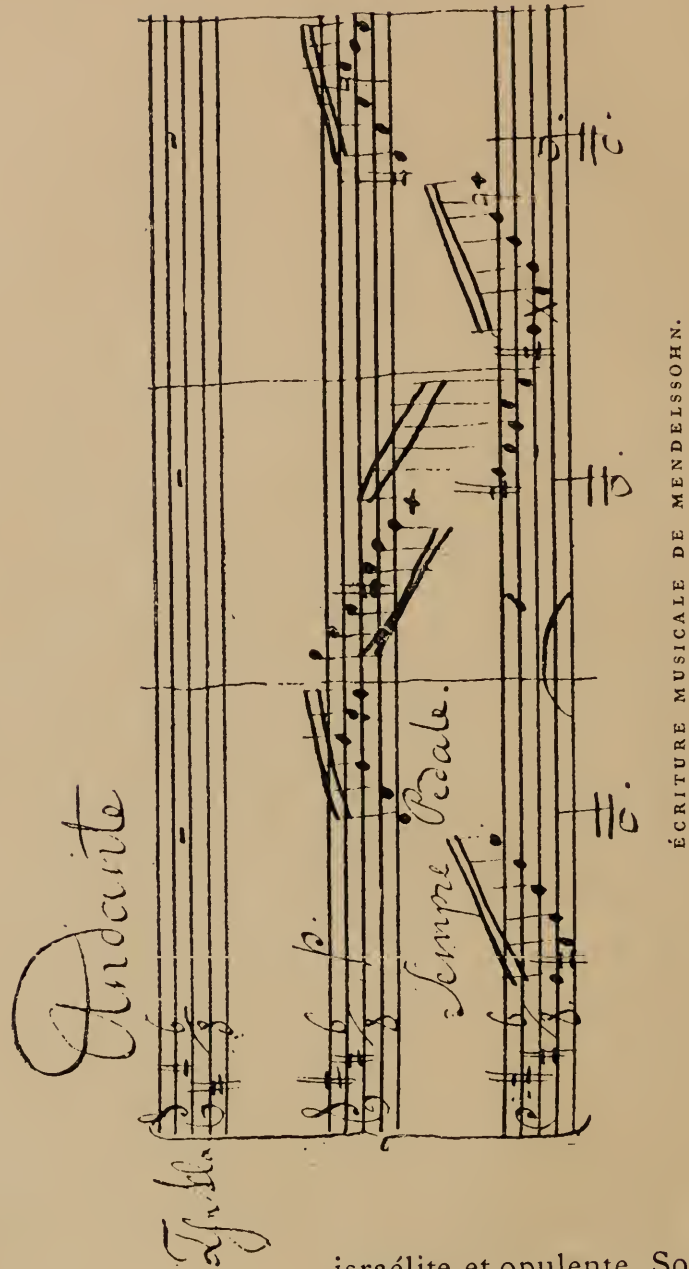
toire de la *Musique polonaise,* individualité artistique distincte.

La carrière et l'œuvre de Meyerbeer ont été, dans



Mme CLARA SCHUMANN.

un volume faisant partie de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts,* résumés par M. Lavoix d'une façon qui nous dispense d'y revenir avec détail. Comme Mendelssohn, Meyerbeer sortait d'une famille



ÉCRITURE MUSICALE DE MENDELSSOHN.

israélite et opulente. Son frère Guillaume fut un astronome estimé, qui coopéra

Andantino quasi Allegretto

La luna in ciel risplende già, vo-

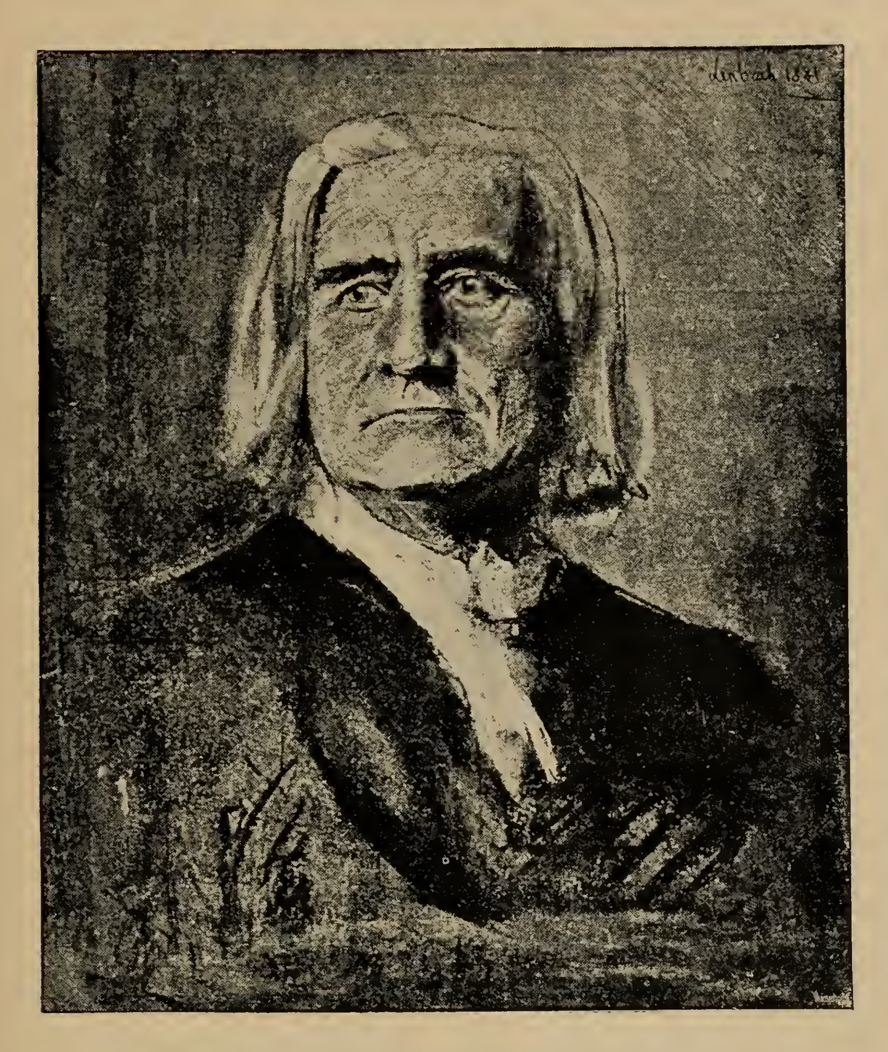
ghiam vogliam tranquillo è il mar, vogliam, vogliam, vogliamo! andiam! andiam! vogliam!

ÉCRITURE MUSICALE DE MEYERBEER.

à l'établissement de la carte de la lune. Michel, un autre frère, est le littérateur auquel on doit *le Paria* et *Struensée*. Il y avait un quatrième frère qui fut l'objet de l'amitié particulière de Hegel et des railleries plus ou moins spirituelles de Mendelssohn. Meyerbeer, dès son adolescence, fut un pianiste hors ligne. Moscheles, qui l'avait alors entendu, déclarait plus tard que, s'il eût tourné son activité de ce côté, il fût devenu l'un des plus étonnants virtuoses de tous les temps. Il composa beaucoup de musique de piano, que, malheureusement, il négligea d'écrire, et qu'il finit par oublier. Élève tout d'abord de Lauska, de Clementi, de Bernard-Anselme Weber, Meyerbeer étudia ensuite sous la direction de l'abbé Vogler. Il avait aussi reçu les conseils de Salieri.

Après ses succès en Italie, ses triomphes en France, Meyerbeer fut nommé premier maître de chapelle du roi de Prusse. C'est en cette qualité qu'il a composé ses si décoratives *Marches aux flambeaux*, riche et brillante musique de cour, bien en harmonie avec le caractère militaire de la monarchie prussienne. Il faut mentionner également, parmi ses œuvres « allemandes », la retentissante et pompeuse marche du couronnement, ainsi que ses psaumes, la belle marche votive à Schiller, etc., etc. Il conviendrait aussi de réserver une petite place à ceux de ses morceaux vocaux qui, dans son recueil de quarante mélodies, furent composés sur des paroles allemandes, notamment sur des vers de Heine, de Rückert, et sur les strophes du *Divan* de Gœthe. Rappelons que c'est pour une pièce allemande de son frère, pour *Struensée*, qu'il écrivit un

de ses plus remarquables ouvrages, cette ouverture. cette polonaise, ces entr'actes d'une si vive couleur.



FRANZ LISZT, d'après Lenbach (1811-1886).

Quant au chœur, chanté dans la coulisse, des soldats révoltés, le thème est l'œuvre d'un Allemand, Hartmann, transplanté en Danemark, et qui composa

beaucoup, au XVIIIe siècle, sur des paroles danoises; il écrivit notamment un opéra, *la Chute de Balder,* sujet tiré de cette mythologie scandinave qui devait plus tard inspirer Wagner. C'est sous les vers d'un chant national danois, « Le roi Christian est au haut du grand mât », qu'il avait placé cette fière mélodie, dont Meyerbeer a fait un si habile usage.

Pour l'Allemagne encore, Meyerbeer écrivit *le Camp de Silésie*, dont la musique a, depuis, passé, en grande partie, dans *l'Étoile du Nord.* Le sujet du *Camp de Silésie* lui avait été fourni par Rellstab, l'auteur déjà nommé d'*Henriette ou la Belle Cantatrice,* le journaliste de talent qui collabora à la *Revue et Gazette musicale* de Brandus, et que l'irascible Spontini, exaspéré de ses attaques acerbes, avait fait condamner à l'emprisonnement pour diffamation.

Enfin, n'est-ce pas en Allemagne que Meyerbeer, si attentif et si fureteur, aurait trouvé la première idée du sujet du *Prophète?* En 1839, effectivement, Alsdorf avait fait représenter, à Rostock, un opéra intitulé *les Anabaptistes ou Jean de Leyde.*

Nous avons, pour les temps antérieurs, étudié avec quelque développement l'histoire du piano et des pianistes, parce qu'elle est peu connue, ou du moins qu'elle a été rarement résumée. Pour notre siècle, nous nous bornerons, en ce sens, à des indications sommaires, les faits n'ayant besoin, en quelque sorte, que d'être remémorés. Kalkbrenner, né en 1784, fut le dernier représentant de l'école de Clementi. Il avait un mécanisme parfait, un style d'un fini rare et d'une sobre élégance. Moscheles fut, dans ses œuvres pour le

piano, le compositeur allemand le plus classique de son époque ; on peut, à l'égard de l'exécution, le considérer



GUSTAVE-ALBERT LORTZING (1803-1851).
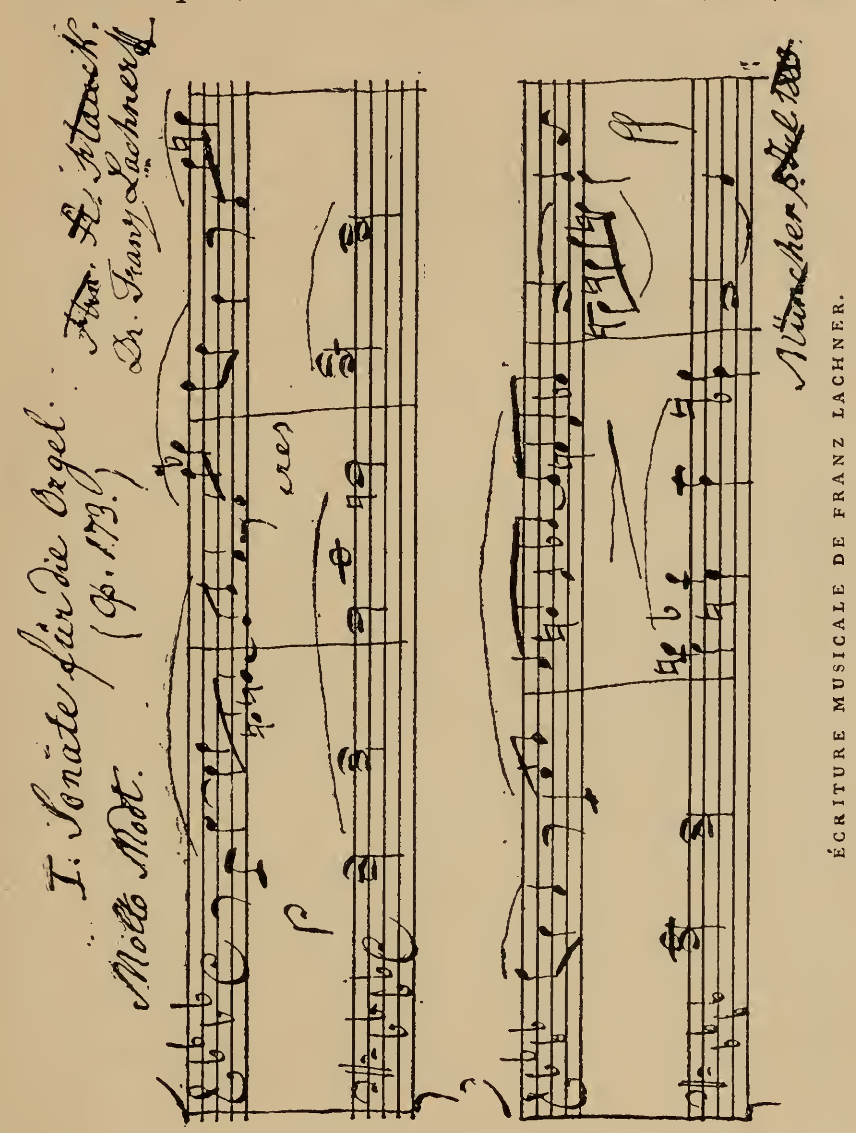
comme un des fondateurs de l'école moderne. Il n'est mort qu'en 1870.

Les triomphes d'exécutant de Liszt, ses incroyables exploits de virtuose, révolutionnèrent le monde musical, et sont encore trop voisins de nous pour qu'il ne

suffise pas de les rappeler en deux mots. Comme écrivain, comme chef d'orchestre, comme apôtre de la religion wagnérienne, Liszt, avec une activité surprenante, a joué un rôle de premier ordre et a été l'un des agents principaux de la transformation musicale que nos jours ont vu s'accomplir. Comme compositeur, il a, dans ses œuvres inspirées par des thèmes hongrois, rejeté dans l'ombre des hommes cependant d'une haute valeur, tels que Erkel et Mosonyi. D'excellents juges professent une vive admiration pour ses ouvrages développés, les *Poèmes symphoniques,* les *Bruits de fête,* la *Légende de sainte Élisabeth,* la *Messe de Gran.* Que dire de ses transcriptions pour le piano, depuis les neuf symphonies de Beethoven jusqu'aux *Soirées musicales* de Rossini, depuis les ouvertures de Weber jusqu'au *Moine* de Meyerbeer et aux *lieder* de François Schubert? La postérité gardera le souvenir de ce grand artiste; elle n'oubliera que ses légers ridicules et ses allures un peu charlatanesques.

Nous nous contenterons de nommer le pianiste et compositeur Pixis et les deux frères Herz devenus, par adoption, des Français. Une destinée assez peu commune est celle de Henselt, pianiste de premier rang, hautement apprécié des artistes, mais qui demeura à peu près inconnu du public, parce qu'il n'aimait pas à se produire devant de grands auditoires. Son concerto en *fa* mineur est une œuvre d'un caractère élevé. Aloys Tausig joua un rôle important comme virtuose et comme professeur. Stéphen Heller, qui, par sa naissance, appartient, comme Liszt, au groupe des musiciens hongrois, fut un exécutant exquis et un compo-

siteur très délicat. Ses deux *Tarentelles*, sa *Vénitienne*, ses *Arabesques*, ses *Promenades d'un solitaire*, etc., sont



ÉCRITURE MUSICALE DE FRANZ LACHNER.

demeurées célèbres. Impossible de pousser plus loin la grâce, le charme, la finesse du sentiment. Heller était, d'ailleurs, à tous égards, un esprit original et distingué.

C'est une figure des plus attrayantes, et qui mériterait de tenter un bon peintre.

Czerny fut surtout un éminent professeur, qui a joui à Vienne d'une vogue immense. — Dreyschok se rendit fameux principalement par les prouesses de sa main gauche. — Mais l'artiste de ces temps-là que préférerait assurément à tous ses rivaux l'auteur de *Sigurd*, dont on connaît l'antipathie pour le piano, c'est Geyer, qui écrivit *sur l'enseignement du piano par le clavier muet* (1847), d'après une idée qui lui avait été suggérée, sans doute, par l'exemple de Kalkbrenner. Celui-ci s'était fait construire un clavier sans cordes pour s'exercer silencieusement chez lui et en voiture, quand il voyageait.

Les succès éclatants des grands compositeurs allemands de notre siècle ont nui, du moins en dehors de l'Allemagne, à la réputation de quelques hommes que leur mérite réel rend néanmoins dignes d'être connus. Lindpaintner (1791-1856) qui, en 1819, devint maître de chapelle de la cour de Wurtemberg, a composé d'intéressants opéras : *Alexandre à Éphèse, l'Amazone, les Vêpres siciliennes* et le *Vampire* (sujet qui fut, depuis, également traité par Marschner). Indiquons aussi ses charmants *lieder,* sa musique pour le *Faust* de Gœthe et pour *la Cloche* de Schiller. On lui doit également la réinstrumentation, à la façon moderne, du *Judas Macchabée* de Händel. Il eut pour successeur, à Stuttgart, un gracieux compositeur de mélodies, Kucken, qui, non moins que Robert Franz et Abt, a obtenu des succès populaires. Marschner, né en 1795, partagea un moment, avec Weber et Morlacchi, la

direction de la musique à l'Opéra allemand et italien de Dresde. Il se brouilla, à propos de Rossini, avec Weber. Il écrivit la musique du *Vampire,* qui rem-



HENRI MARSCHNER (1795-1861).

porta un succès considérable et prolongé. Ses autres ouvrages furent *le Templier et la Juive, Hans Heiling*, *Adolphe de Nassau.* Les belles pages abondent dans ces partitions. Marschner avait épousé la cantatrice

Marianne Wohlbruck, qui fut très applaudie à Berlin.

On a dit quelquefois que Lortzing est l'Adolphe Adam de l'Allemagne. Sa musique, fort scénique, est



FERDINAND HILLER (1811-1885).

aimée du gros public. Né en 1803, Lortzing, après avoir tenu, dès ses premières années, des rôles d'enfant, fut chanteur, puis chef d'orchestre à Leipzig, à Vienne, à Berlin. Son *Czar et Charpentier* est de 1837. En 1840 fut donné son *Hans Sachs,* qui, est-il

besoin de le dire, n'a de commun que son principal personnage avec *les Maîtres chanteurs* de Wagner. Citons encore *Casanova* (1841) et l'*Armurier* (1846).



OTTO NICOLAÏ (1809-1849).

François Lachner, né en 1804, a sa place marquée sur la liste des musiciens les plus estimables. Sa famille a bien mérité de l'art, à qui elle a fourni, outre ce compositeur, un bon chef d'orchestre et un orga-

niste, sans compter Thécla et Christine Lachner, qui eurent toutes deux du talent sur l'orgue. François Lachner, qui, à partir de 1852, fut maître de chapelle du roi de Bavière, représente un type d'artiste qui tend à se raréfier : celui de l'homme attaché à la tradition et soucieux de la perpétuer dans toute son intégrité. Son opéra de *Catherine Cornaro* a été joué assez longtemps.

Otto Nicolaï, né en 1809, et qui vécut juste quarante ans, voyagea en Italie. Excellent pianiste, chef d'orchestre à Vienne, puis à Berlin, il fit représenter, dans cette dernière ville, *les Joyeuses commères de Windsor,* œuvre d'une réelle valeur, devenue populaire en Allemagne.

Excellent pianiste, au jeu très pur, Ferdinand Hiller a fait revivre la tradition de l'école de Hummel ; à Paris même, il a fort réussi, en jouant à deux pianos avec Liszt et Kalkbrenner, et en accompagnant le violon de Baillot. Supérieur comme chef d'orchestre, exerçant une grande et décisive action sur les masses chorales et instrumentales, il s'est signalé au Gewandhaus, à Dresde, à Dusseldorf, à Cologne. Littérateur, il a écrit un livre charmant sur Mendelssohn ; il a publié les lettres du grand théoricien Hauptmann et signé de substantiels articles où il fait preuve d'une culture étendue et d'un goût éclectique. Sa musique de piano a de la valeur, notamment ses six suites d'études, dédiées à Meyerbeer. On peut désigner encore sa *Lorelei,* sa *Destruction de Jérusalem,* sa musique vocale, ses ouvertures de *Prométhée* et de *Phèdre,* ses *Mélodies hébreuses,* d'après Byron.

Taubert qui, né en 1811, fut chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin, et fut associé un moment à Mendelssohn et à Henning dans la maîtrise de la chapelle royale, mérite une brève mention; il a été l'objet des amères railleries de Richard Wagner. Julius Bénédict naquit à Stuttgart, mais sa carrière s'accomplit en Angleterre. Enfin nous évoquerons brièvement le souvenir de Flotow, chambellan et directeur de la musique du Grand-Duc de Mecklembourg. Il avait travaillé en collaboration avec Burgmuller et Deldevez, au ballet de *Lady Henriette*. Le même sujet fournit le texte de son opéra *Martha*, qui eut des destinées brillantes. *L'Ombre* fut donnée à Paris, le 7 juillet 1870, et obtint un vif succès. On citera encore *Stradella*, sur le sujet que traita aussi Niedermeyer. La musique de Flotow est gracieuse et mélodique, et trahit une certaine adresse dans le maniement des voix.

CHAPITRE III

RICHARD WAGNER ET L'ART ALLEMAND CONTEMPORAIN

Le système de Wagner. La musique expressive. L'opéra et le drame musical. La vie et l'œuvre de Wagner. Ses travaux d'esthéticien, de poète et de compositeur. Sa place dans l'histoire de l'art. — Les contemporains de Wagner : Brahms, Raff, Reinecke, Bruch, etc. — Compositeurs dramatiques : Brüll ; Nessler ; Goldmark et *la Reine de Saba*. — La danse et l'opérette viennoises. — L'art du chant en Allemagne au XIXe siècle. — La virtuosité instrumentale. Les chefs d'orchestre. — La musicographie. La presse musicale. — Les grandes maisons d'édition.

Au moment où nous écrivons, la réussite de Wagner, en France, s'est affirmée d'une manière qui semble décisive. Bien secondé par ses partisans, il a, de plus, trouvé, dans la maladresse de ses adversaires, le concours le plus efficace et le plus désintéressé. L' « exécution » sommaire et brutale de *Tannhäuser*, les scandales dans les concerts, l'émeute de *Lohengrin* en 1887, l'opposition violente au même ouvrage en 1891, ont contribué à faire, par réaction, triompher la cause un moment compromise. Aujourd'hui, le génie du maître est unanimement admiré. La faveur du public à son égard ressemble presque à de l'engouement.

Sans doute, dans le monde intellectuel, comme dans l'univers visible, rien ne demeure inerte. Lorsqu'on les

croit en repos, sous cette immobilité apparente se prépare un nouveau mouvement qui peut-être bouleversera, une fois encore, la situation et la figure des choses. C'est ainsi qu'en Allemagne même semble se dessiner, sous l'influence de Nietzsche, un courant d'idées qui pourrait bien, à la longue, modifier l'état d'esprit de la critique et du public. Nietzsche a commencé par être un fanatique de Wagner, dont il a parfaitement étudié et compris les ouvrages. Peu à peu, il a conçu des doutes sur le système du poète et du compositeur ainsi que sur la tendance générale de son œuvre.

Mais l'école de Nietzsche ne se compose, jusqu'ici, que d'un très petit nombre d'initiés. La grande majorité du public, en France comme dans le reste de l'Europe, demeure confondue devant des ouvrages où l'auteur, à la fois esthéticien, poète et musicien, déploie une telle ampleur et une telle variété de dons extraordinaires.

Il suffit de parcourir les bibliographies pour constater que chaque semaine à peu près voit éclore, sur Wagner et son œuvre, quelque travail destiné à l'étudier à tel ou tel point de vue. Le lecteur ne manque donc point d'éléments d'information et il nous permettra de lui rappeler que, dans nos ouvrages publiés en collaboration avec M. Charles Malherbe, sur l'œuvre dramatique et sur certaines particularités de l'existence de Richard Wagner, nous avons été des premiers à lui en fournir. Nous nous bornerons donc à quelques indications, consacrées principalement à montrer comment Wagner se rattache à ses devanciers, et quelle place on doit lui assigner dans une histoire générale de la mu-

sique allemande. D'ailleurs, comme nous l'avons dit antérieurement, nous sortons ici du domaine de l'his-



ALBERT V, DUC DE BAVIÈRE
Protecteur d'Orlando de Lassus (xvie siècle).

toire proprement dite pour aborder celui de la critique contemporaine. Il ne peut exister d' « histoire » que pour le passé, l'éloignement dans le temps étant nécessaire pour apprécier les événements, les proportionner,



LOUIS II, ROI DE BAVIÈRE
Protecteur de Richard Wagner (XIXe siècle).

déterminer leur caractère et leur véritable importance.

Ce sur quoi nous devons tout d'abord insister, à propos de Wagner, c'est sur cette idée que, pour la première fois, nous nous trouvons en présence d'un homme ayant déployé, à ce degré, la triple supériorité du théoricien, du poète et du musicien, résumée en sa seule personne. On aurait sans doute fort embarrassé le vieux Bach en le priant de donner la formule de son esthétique. Quant à sa musique, elle est bien, si l'on veut, de la musique expressive; mais elle est surtout et avant tout de la musique *musicale*. Ainsi que nous l'avons fait remarquer avec Gluck, puis, de plus en plus, avec Beethoven et Weber, nous voyons la pensée des musiciens se tourner vers la recherche de l'expression et du sentiment. Sur cette voie, l'œuvre de Schumann marque une étape nouvelle. Wagner, enfin, comprit la nécessité où se trouvait placée la musique, sous peine de recommencer une œuvre déjà faite et bien faite, de renouveler ses formes, ses moyens d'action, de changer du tout au tout, en quelque sorte, l'assiette du terrain sur lequel elle évoluait. Le genre symphonique pur avait donné tout ce qu'on en pouvait tirer. Beethoven lui-même, vers la fin de sa vie, semblait le juger insuffisant. S'acharner à n'en point sortir, c'était risquer de le dénaturer, de l'abâtardir sans profit pour l'art. Il faut convenir (et ceci donne raison à Wagner) que, bien qu'il y ait eu depuis Beethoven des artistes transcendants, rien de ce que l'on a tenté après lui dans le genre symphonique (sans même en excepter les œuvres de Schumann, pourtant si hautes et si puissantes) ne dépasse ou même n'atteint la symphonie en

ut mineur ou la symphonie en *la*. D'autre part, si la forme traditionnelle de l'opéra avait produit des ouvrages admirables, là aussi, quand Wagner parut, se manifestaient des symptômes de lassitude et d'épuisement. Le public, à la longue, devait se fatiguer des



THÉATRE DE BAYREUTH.

chœurs de soldats, des chœurs d'évêques ou de moines, des défilés, des hors-d'œuvre, des airs de bravoure, en un mot de tout cet appareil conventionnel, d'où, à chaque nouvelle épreuve, la vie artistique se retirait davantage.

Wagner fut, dans ses méditations, amené à concevoir le *drame musical,* où, dans sa pensée, ne subsisterait plus rien du matériel et des artifices de l'ancien opéra ; plus de répétitions de paroles, plus de

remplissages insignifiants, plus de sacrifice des situations importantes à l'obligation de faire valoir l'adresse d'un chanteur ou d'une ballerine; rien qu'un drame héroïque, logiquement bâti, mettant en conflit des personnages de proportions épiques, et accordant une très grande place au développement psychologique et sentimental; les paroles sortant de la catégorie des couplets de facture, pour devenir de la poésie, sérieuse et élevée, mise en valeur et colorée par une déclamation musicale toujours juste et expressive, tandis que, grâce au rappel des motifs caractéristiques de chaque personnage, de chaque épisode, l'orchestre, dans sa trame infinie, souligne et éclaire le texte poétique, et supplée, sans jamais empêcher d'entendre la parole, à tout ce que la parole ne suffirait pas à nous faire comprendre.

La tentative était originale et audacieuse; elle dépassait en hardiesse tout ce que les derniers siècles avaient essayé, et il était peut-être permis à Wagner de soutenir que, depuis la tragédie grecque, l'on n'avait rien réalisé de pareil. Pour venir à bout d'une telle œuvre, il fallait un homme qui fût à la fois grand musicien et grand poete, et Wagner fut l'un et l'autre.

Quelques personnes n'en ont pas moins été un peu loin en assurant que Wagner est surtout poète, et que l'on pourrait représenter de temps en temps ses drames dépouillés de leur musique. C'est là, sans doute, une exagération d'ailleurs connue depuis longtemps, car Boileau avait déjà signalé cet amateur

Qui va voir l'opéra seulement pour les vers.

Pour notre compte, nous nous en référons à Wagner lui-même, qui n'a jamais rien prétendu de semblable, et de qui même on méconnaîtrait peut-être les intentions, si l'on séparait en parties distinctes ce dont il a voulu faire un ensemble absolument indivisible.

Wagner, comme il est naturel, n'arriva pas tout d'un coup à concevoir et à formuler nettement son nouveau dogme et son nouveau symbole. Il chercha longtemps sa voie et, au cours d'un assez long vagabondage intellectuel, tâtonna à plus d'une reprise. Mais il était de ces hommes avisés et supérieurs qui savent tirer, au point de vue du progrès intérieur, un avantage même de leurs tentatives infructueuses.

Ses débuts furent extrêmement pénibles, et l'on ne sait pas trop à quoi il aurait abouti sans l'intervention favorable d'un véritable *deus ex machina* en la personne du roi Louis II.

Les événements de la vie de Richard Wagner sont très connus ; nous nous bornerons à les résumer rapidement. Il naquit, en 1813, d'un père qui exerçait les modestes fonctions de greffier. Après la mort de son père, sa mère se remaria avec L. Geyer, acteur et peintre. De bonne heure, Wagner, heureusement doué, eut des occasions de développer le sens artistique qui devait plus tard faire de lui un merveilleux metteur en scène, à l'œil exercé, infaillible. De même, les fonctions de directeur de musique et de chef d'orchestre, qu'il remplit tour à tour aux théâtres de Magdebourg, de Kœnigsberg et de Riga, contribuèrent infiniment à lui donner, sur la plupart des musiciens, une grande

supériorité pratique et technique. Il acquit aisément cette précieuse expérience à laquelle rien ne supplée.

Nous avons dit ailleurs ce qu'il faut penser de ses deux ouvrages de jeunesse : *la Défense d'aimer* et *les Fées.* Il s'était fait de fortes illusions sur les succès qui l'attendaient en France, où il ne rencontra que des déboires, malgré la recommandation de Meyerbeer. C'est de ce moment que date son ouverture pour le *Faust* de Gœthe. Très opiniâtre, Wagner n'était pas homme à se décourager facilement. L'éditeur Schlesinger lui procura quelques travaux qui lui permirent de végéter tant bien que mal. Il collabora, d'une façon assez ingénieuse, à la *Revue et Gazette musicale ;* il fit des arrangements pour le violon et le cornet à pistons. Ces dernières occupations devaient constituer un singulier supplice pour le noble esprit en qui fermentaient tant de belles choses, et qui portait déjà en lui tout un monde de hautes et poétiques créations. C'est à Wagner que l'on doit la réduction pour piano de *la Favorite.* On sait enfin comment son livret du *Hollandais volant,* en attendant qu'il pût le mettre lui-même en musique, lui fut acheté par Pillet et fut confié à Dietsch.

En 1842, Wagner quitta Paris ; il se rendit à Dresde, où il monta son *Rienzi,* qui réussit et lui valut sa nomination de maître de chapelle du roi de Saxe. *Rienzi* est une œuvre à beaucoup d'égards intéressante. Elle montre ce que Wagner aurait pu faire dans le genre de l'ancien opéra, et prouve que, s'il adopta un système nouveau, ce fut librement, et non pas, comme le crurent d'abord certains juges superficiels, par incapacité



« LE HOLLANDAIS VOLANT », d'après Schnorr.



FRONTISPICE DE « TANNHÄUSER ».

de faire autrement. Le poème est mouvementé, la musique, peut-être un peu trop retentissante, est, d'ailleurs, pleine d'une sève généreuse, et témoigne d'un tempérament singulièrement énergique. En 1843 fut donné *le Hollandais volant,* ou, si on l'aime mieux, *le Vaisseau fantôme,* œuvre plus mûre, que l'on goûta peu, quoiqu'elle contînt des merveilles de fougue, de sentiment chaste et de grâce émue. En 1845, *Tannhäuser* fut assez mal accueilli. C'est encore, à



« LOHENGRIN » (LES ADIEUX AU CYGNE),
D'après Schnorr.

beaucoup d'égards, un « opéra », mais d'un genre original, traité, littérairement, avec une rare profondeur d'accent, et qui, pour la musique, se reliant à la tradition de Weber, révélait, par le souffle qui l'anime, par l'effort soutenu vers le sublime, que l'auteur était vraiment né pour le genre épique et pour mettre sur pied des figures colossales. *Lohengrin* était prêt dès 1847 et fut mis à l'étude l'année suivante. Mais la part que Wagner, dans cette année troublée, prit au mouvement révolutionnaire, le contraignit à fuir. Dès 1848, néanmoins, *Lohengrin* fut représenté à Weimar (ainsi que *Tannhäuser*), grâce à Liszt, qui, par ses écrits, par son appui, par l'activité de sa propagande pratique, a considérablement coopéré à la réussite du mouvement wagnérien.

Wagner avait dès lors la situation d'un chef d'école, d'un novateur bruyant, dont les moindres manifestations artistiques ne pouvaient passer inaperçues. C'est de 1852 que datent les *Communications à ses amis,* sorte de préface d'environ deux cents pages, mise en tête du recueil de ses trois poèmes d'opéra. Le livre d'*Opéra et drame* acheva de le poser en théoricien, inventeur d'un système complet, et de qui allait procéder une réforme du théâtre et de l'art en général.

Simultanément, on représentait dans différentes villes *le Hollandais volant, Tannhäuser* et *Lohengrin.* Le public s'accoutumait peu à peu aux singularités qui, dans ces ouvrages, l'avaient déconcerté tout d'abord ; il arrivait à en goûter les beautés si neuves, et devenait sensible à l'espèce de charme, inconnu et indéfinissable, qui se dégage de cette complexe musique.

Ce fut dès lors que Wagner tourna son attention vers le cycle des *Nibelungen* et vers l'épisode de *Tristan et Iseult*. Rappelons que *les Nibelungen* sont le sujet d'un grand opéra en cinq actes, de Dorn, joué à Weimar en 1854.

Les concerts donnés par Wagner à Paris, en 1860, à la salle Ventadour, commencèrent à répandre son nom dans la foule, mais surtout fixèrent sérieusement l'attention des artistes. Il est intéressant de relire les articles écrits, à ce propos, par Berlioz, et recueillis dans *A travers chants*. Berlioz qui, l'année suivante, devait se laisser malheureusement entraîner à manifester contre Wagner une hostilité si gauche, et, en un sens, si burlesque, fut alors mieux inspiré, et parla notamment, en fort bons termes, du prélude et de l'entr'acte de *Lohengrin*.

Il est superflu de raconter ici une histoire familière à tout le monde, celle de la chute de *Tannhäuser* à la salle de la rue Le Peletier, en 1861. On peut voir, dans les *Lettres à une inconnue*, de Prosper Mérimée, d'amusants détails sur la première. On disait, sous la loge de la princesse de Metternich (par l'influence de qui l'ouvrage avait été monté), que les Autrichiens prenaient une cruelle revanche de Solférino, et l'on ajoutait : « On s'ennuie aux récitatifs, et l'on se *tanne aux airs*. » L'œuvre paraissait monstrueuse, absurde et incompréhensible. De si singulières aberrations sont explicables de la part du public, mais on s'étonne que des artistes professionnels, en possession d'une certaine culture, aient pu méconnaître à ce point des vérités pourtant bien apparentes, qu'ils aient trouvé incohé-

rente cette ouverture si rationnellement construite, et qu'ils aient déclaré obscure cette musique presque toujours claire et facilement intelligible, et dont le succès est si vif, en ce moment même, à l'Opéra.

Wagner, il est vrai, par ses maladresses et ses manques de tact, avait, comme à plaisir, coalisé contre lui les intérêts et les amours-propres. Sa lettre inopportune au conservateur de la peinture du Louvre, à son ami Frédéric Villot, fournit des armes à ses adversaires. On sait d'ailleurs que les écrits de Wagner, depuis *Art et Révolution,* publié en 1849, ont fréquemment une allure déclamatoire et que les vues ingénieuses y alternent avec des dissertations emphatiques, dont le goût français s'accommode assez mal.

Le reste de cette étrange et unique carrière est absolument contemporain et présent à toutes les mémoires. La protection du roi de Bavière, l'apparition de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs,* la construction du théâtre de Bayreuth, la représentation de *la Tétralogie,* puis celle de *Parsifal,* la mort de Wagner à Venise, au palais Vendramin, le succès croissant, l'extension de la doctrine, l'expansion de l'œuvre, les triomphes à Paris de *Lohengrin* et de *la Walkyrie,* tous nos lecteurs en savent là-dessus autant que nous-même.

Vers la fin de sa vie, Richard Wagner avait adopté une manière d'écrire plus nette et plus simple que celle qu'il avait jadis affectionnée. Sans parler des épigrammes acérées qu'il aiguisa contre Schumann dans les *Feuilles de Bayreuth,* il suffit de lire sa belle et classique lettre à M. Monod et quelques autres pages, pour sentir que son esprit, apaisé par le succès et

ayant toujours suivi une marche ascensionnelle, aboutissait, dans ses derniers jours, à un degré supérieur de force et de lucidité.

Comme musicien proprement dit (et en négligeant la valeur expressive que l'adaptation exacte au sujet prête à son style), il est assez malaisé de déterminer



« TRISTAN ET ISEULT » (DERNIÈRE SCÈNE), d'après Sargent.

l'essence intime, et, si l'on peut ainsi dire, les parentés artistiques de Wagner. Il s'est beaucoup réclamé de Beethoven, dont la neuvième symphonie, notamment, n'a cessé d'exercer sur lui une sorte de fascination; mais il semble bien que les motifs inventés par ces deux maîtres ne soient pas de la même famille. Il y a peu de similitude, quant à l'apparence générale, entre la symphonie en *la*, par exemple, ou

l'une des dernières sonates de piano, et tel ou tel grand fragment de Wagner. C'est plutôt de Weber qu'il se rapprocherait à ce point de vue. En lisant successivement la « fonte des balles » et la « chevauchée des Walkyries », on voit à l'œuvre, dans l'une et l'autre scène, des imaginations qui ne sont point sans analogie. La même réflexion s'appliquerait à l'ouverture et à la marche nuptiale d'*Euryanthe*. L'adagio de l'air d'Agathe, dans *le Freischütz*, et sa si pieuse et si tendre prière, nous font déjà pressentir l'accent ému, suave et rêveur qui appartiendra aux héroïnes de Wagner, depuis Senta jusqu'à Sieglinde ; et le chœur dansé d'*Obéron* annonce, dans une certaine mesure, la gracieuse et enveloppante pantomime des « Filles-Fleurs » au second acte de *Parsifal*.

Ajoutons que, malgré certaines bizarreries ou inadvertances de style qu'on lui a parfois reprochées, Wagner, même si on le juge de sens rassis et en se préservant des dangereux vertiges du fanatisme, demeure un des musiciens qui ont le mieux possédé et le plus facilement employé les innombrables ressources de la technique.

On n'ignore pas qu'une nièce du maître, Johanna Wagner, devenue madame Jachmann, s'est placée au premier rang des cantatrices de son pays. Née en 1828, imitatrice, à l'origine, de Mme Schrœder-Devrient, elle fut tout d'abord remarquée dans le rôle de la touchante Elvire. Elle se fit entendre avec succès à Paris, à Dresde, à Hambourg, puis à Berlin, où, à la suite de son triomphe dans la Fidès du *Prophète*, elle devint cantatrice de la cour.



SIEGFRIED ET MIME, d'après Zimmermann.

Parmi les musiciens allemands, Wagner a accaparé à son profit la plus forte partie de l'attention disponible. Mais il a eu, en son pays, des contemporains très distingués dans l'art. Nous les énumérerons rapidement, sans entrer en des détails pour lesquels la place nous fait défaut.

Le plus remarquable de tous est incontestablement Johannès Brahms, né en 1833, qui, en 1847, passait déjà pour un grand pianiste, et qui, dès sa féconde jeunesse, attira particulièrement l'attention de Robert Schumann, très enclin à reconnaître en lui les caractères distinctifs du génie. Musicien savant, à tendance élevée, doué d'une rare entente du style, M. Brahms est un artiste de premier rang, un des maîtres de l'école allemande. Signalons ses symphonies, ses deux sextuors en *si bémol* et en *sol*, ses quintettes (le dernier notamment pour cordes et clarinette est de tout premier ordre), son concerto en *ré*, ses autres œuvres, sévères ou brillantes, pour le piano, sa cantate de *Rinaldo*, et enfin son *Requiem allemand*, d'un sentiment si large et si pénétrant. Cette musique, essentiellement et excellemment *musicale*, est, de plus, une musique durable, et dont la réputation, dans l'avenir, ira sans doute en s'accroissant.

Joachim Raff, né en 1822, est un compositeur de réelle valeur. Ses débuts se firent sous les auspices de Mendelssohn, qui le recommanda à la maison Breitkopf. Pianiste et violoniste, il a écrit huit grandes symphonies (la troisième, *Dans la forêt*, est la plus connue), deux suites d'orchestre, des concertos de violon, de violoncelle, de piano, un ottetto, un quin-

tette, etc., etc. Sa musique ne révèle pas toujours une grande puissance d'invention; elle est parfois



JEAN BRAHMS.

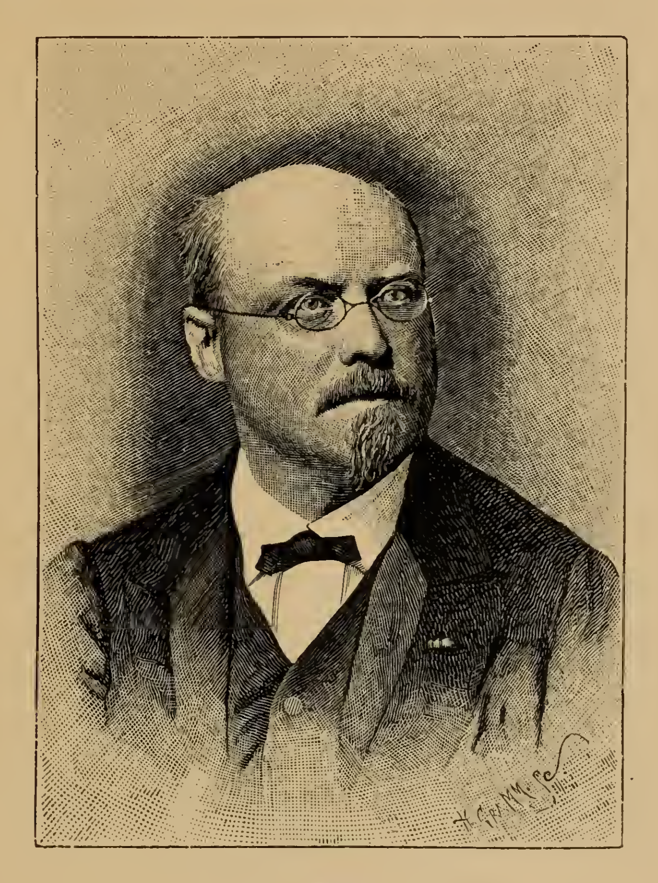
obscure ou précieuse, ce qui, sans doute, a empêché le compositeur de réussir au théâtre, où il s'est essayé. Esprit orné, Raff a pris une part active à la rédaction de la *Cæcilia* et de la *Nouvelle Gazette,* ainsi que

de l'*Annuaire de Weimar*, auquel il a fourni un travail sur *la place occupée par les Allemands dans l'histoire de la musique*. Partisan du mouvement wagnérien, Raff l'a soutenu dans ses articles et dans une brochure intitulée : *la Question de Wagner*.

Nous ne pouvons que nommer Frédéric Kiel, ses quintettes et son oratorio *Christus;* Draeseke, Krug et Burgel; les auteurs d'opéras appréciés, Lux, Abert et Weisheimer; le compositeur de musique de chambre Gernsheim; le critique et musicien Ehlert; les symphonistes Grimm, Jadassohn, A. Bruckner et Richard Strauss; l'organiste Rheinberger. Citons encore Jensen et son *Erotikon* (recueil pour piano dont les sept pièces sont mises sous l'invocation de noms antiques : Eros, Electre, Galatée, etc.), ses *Pèlerins d'Emmaüs*, ses *lieder* sur des poésies de Chamisso. Le grand pianiste Reinecke est peut-être moins célèbre comme compositeur que comme virtuose, comme éditeur des œuvres de clavier de Bach, et comme directeur de musique, d'abord à Breslau, puis au Gewandhaus. L'éminent violoniste et chef d'orchestre Max Bruch, né en 1838, est surtout connu en France par sa cantate de *Frithjof* et par son concerto dédié à Sarasate.

Si le concerto de piano de M. Ignace Brüll, exécuté au Gewandhaus en 1869, n'a point laissé une trace profonde, en revanche son opéra de *la Croix d'or*, qui date de 1875, a obtenu un succès populaire, ainsi que *la Mégère apprivoisée* de Gœrtz, *le Preneur de rats de Hameln* et *le Trompette de Sackingen* de Nessler, qui est né à Strasbourg (1841). Heinrich Hoffmann mérite une mention pour sa légende *la Belle Mélusine;*

ce musicien distingué est aussi l'auteur d'une belle *suite hongroise* pour orchestre, dédiée à Johannès Brahms. Il n'a guère pénétré en France que quelques



JOACHIM RAFF (1822-1882).

lieder de M. Robert Fuchs, dont l'œuvre symphonique est considérable.

M. Lamoureux a fait à plusieurs reprises figurer sur ses programmes les ouvertures caractéristiques de *Sakountala* et de *Sapho*, de M. Goldmark. Ce compositeur, d'origine hongroise, est né en 1830; il est l'auteur

de *la Reine de Saba*, ouvrage d'un coloris très chaud, d'une inspiration soutenue, et que nous souhaiterions de voir représenter en France. M. Goldmark a été moins heureux avec son opéra de *Merlin;* en revanche, il a produit d'excellente musique symphonique, de piano et de chambre. Tout récemment, on a vu réussir brillamment en Allemagne une œuvre de demi-caractère, *Hänsel et Gretel*, d'un élève de Wagner, M. Humperdinck. Le prélude de ce charmant ouvrage a été exécuté à Paris, avec succès.

Nous voudrions dire un mot de la séduisante et spirituelle musique de danse en honneur à Vienne, ainsi que de l'opérette viennoise, qui est en quelque façon une application de cette musique de danse à l'art théâtral. De tout temps, le public autrichien a vivement goûté la musique gaie, parfois même parodique, comme celle d'Adolphe Müller, avec sa *Dame Noire*, son *Barbier de Sievering*, son *Petit Othello*, son *Robert le Diantre*. Un des plus anciens prédécesseurs de Strauss fut Denis Weber, musicien d'ailleurs instruit, sérieux, parfois grave, et qui, l'un des premiers, produisit ces danses alertes, rythmées, dans le genre que Lanner (1802-1843) exploita ensuite avec tant de relief et de richesse inventive. Labitzki mérite un rang dans la même série, ainsi que le fécond et élégant Joseph Gung'l. On sait enfin quels succès furent remportés par la dynastie des Strauss, d'abord Jean le père, né en 1804, l'émule de Lanner, puis le fils, Jean (deuxième du nom), l'auteur de *la Reine Indigo*, de *Cagliostro*, de *la Chauve-Souris* (devenue dans l'adaptation française *la Tzigane*), etc. Joseph et Édouard

Strauss, frères du précédent, se sont aussi fait avantageusement connaître dans ce genre léger et charmant, où, comme les quatre Strauss, se sont illustrés les deux Fahrbach, le père et le fils.

A l'égard de l'opérette, observons que c'est en Allemagne, à Cologne, qu'était né Jacques Offenbach, parent d'un « hazan » de la synagogue, qui s'est signalé par des travaux analogues à ceux de M. Naumbourg, l'auteur de la curieuse collection désignée sous le nom de *Semiroth Israël*. Mais, par sa carrière, Jacques Offenbach appartient à la France. Ses rivaux vraiment allemands sont Suppé, mort récemment, l'auteur de *Fatinitza*, de *la Dame de pique*, de *Boccace*, et Millöcker, musicien agréable, auquel on est redevable du *Château enchanté*, de *l'Étudiant pauvre* et de *la Demoiselle de Belleville*.

Les chanteurs et chanteuses de race allemande ont, pour l'époque à laquelle se rapporte le présent chapitre, occupé dans l'attention publique une place importante. Rappelons en passant que la Cruvelli était née en Prusse, en 1826, et s'appelait réellement Crüvell. Donnons un souvenir à la Tietjens, qui fut une Ortrude et une Agathe du plus rare mérite; — à Mme Harriers-Wippern, qui fit valoir le répertoire de Wagner, de *Rienzi* à *Lohengrin*; — à Louise Radecke, que le roi Louis appela à Munich en 1873; — à Mme Materna, l'incomparable Brunehilde; — à la si gracieuse et distinguée Mlle Mallinger; — à Pauline Lucca, en vue de qui, dit-on, Meyerbeer avait écrit le rôle de Sélika; — à Gabrielle Krauss, née à Vienne, mais qui a conquis le nom d'artiste, et de grande artiste, française.

Entre les chanteurs, nous citerons Tichatschek; Staudigl, un des meilleurs artistes du siècle; Ander, dont le talent si souple a été justement vanté; Wachtel, qui aimait à jouer *le Postillon de Lonjumeau,* en souvenir, peut-être, de son ancien métier de cocher; Niemann, illustre interprète de Wagner; Nachbauer, que l'on a parfois mis en parallèle avec le précédent; Scaria, le Wotan à la voix formidable; le grand artiste Vogl et sa femme Thérèse, la remarquable Iseult; Carl Hill, qui fut, en 1876, l'un des protagonistes de *la Tétralogie;* Liebau, l'un des plus célèbres interprètes de cette même *Tétralogie.*

L'école allemande du piano s'est fort signalée, dans notre siècle, sur les instruments de plus en plus perfectionnés des facteurs Promberger, Kraemer, Leschen (qui fut bourgmestre de Vienne), le Berlinois Bechstein, Bluthner et Bœsendorfer. Citons tout d'abord Kullak et Charles Tausig, un des élèves de Liszt. Les Parisiens ont pu apprécier le jeu puissant et pur, le style élégant et souple d'une élève également de l'illustre abbé, de Mme Sophie Menter.

Nous regrettons de n'avoir pas le loisir d'étudier la figure originale de Hans de Bulow, auquel ses excentricités ont valu un supplément de notoriété fantaisiste. Ce grand chef d'orchestre, en état de diriger sans musique les partitions les plus compliquées et les plus volumineuses, ce gendre de Liszt, ce premier mari de Mme Cosima Wagner, était un pianiste hors ligne, aux dons exceptionnels. On lui doit, outre un assez grand nombre de compositions originales, des éditions et des transcriptions des maîtres, depuis Scarlatti jusqu'aux

modernes, et la réduction pour piano de *Tristan et Iseult*.

L'école du violon, après Mayseder, a été représentée



Mme PAULINE LUCCA.

avec éclat par Ferdinand David, qui donna, dit-on, d'utiles conseils à Mendelssohn pour l'écriture de son concerto de violon; — par son élève, l'illustre Joachim,

auquel Bach et Corelli sont aussi familiers que les contemporains; — par Kæmpel; — par Becker, le fondateur du fameux « quatuor Florentin »; — par Mme Normann-Neruda, aussi applaudie à Paris qu'au Gewandhaus; — et par Wilhelmy, imbu des mêmes traditions que Joachim, et qui, en 1876, à Bayreuth, occupa le premier pupitre.

Nommons encore de brillants violoncellistes : Kraft; Merk, qui partagea avec Mayseder le titre de virtuose de la chambre impériale, à Vienne; Popper; Schrœder, l'excellent violoncelle-solo du Gewandhaus; — puis l'habile harpiste Oberthur, établi à Londres; — et enfin, pour les instruments à vent, le clarinettiste Iwan Müller, l'inventeur de la clarinette à treize clefs, et le célèbre Théobald Bœhm, auquel l'art de la flûte est redevable d'un progrès capital.

On accorde en Allemagne une attention particulière à la musique militaire. Citons, comme s'étant distingués dans la direction des orchestres d'harmonie et dans l'entente de toutes les questions qui s'y rapportent, l'Autrichien Dobyhall, et les chefs de musique de la garde prussienne, Wiprecht, Krause et Rode.

Parmi les remarquables conducteurs de grands orchestres, nous mentionnerons Reinthaler, qui, à Brême, institua des concerts sur le modèle de ceux du Gewandhaus; Proch, pour lequel Meyerbeer avait beaucoup d'estime; Dessof, le prédécesseur de Hans Richter à l'Opéra impérial de Vienne; Naprawnik, dont la carrière se fit en Russie; Sucher, qui a dirigé, à Leipzig, l'exécution de *la Tétralogie;* Hans Richter, artiste supérieur et complet, qui eut l'honneur de conduire *les*

Nibelungen à Bayreuth en 1876; enfin, MM. Mottl et Lévi.

Entre les amateurs allemands de race illustre dont le souvenir mérite de vivre, nous désignerons, outre l'infortuné Louis II de Bavière, le prince de Hohenzollern-Heichengen; le roi Georges V de Hanovre; nul n'ignore, enfin, à quel degré les questions musicales préoccupent l'empereur régnant, Guillaume II.

Pour tout ce qui se rapporte à la science de l'acoustique, à la théorie, à l'histoire musicale, et d'une manière générale à la musicographie, nous ne pouvons entrer dans de grands développements. Mais quelques indications rapides sont indispensables pour achever le tableau sommaire que nous essayons de tracer. Pouvons-nous ne pas faire au moins une allusion aux travaux de M. Helmholtz, qui a le premier pénétré le singulier problème du *timbre*, et montré que ce phénomène a pour cause les *harmoniques* qui, plus ou moins aiguës, rendent le *timbre* plus ou moins mordant? Nous pardonnerait-on de passer sous silence les beaux travaux didactiques et la grande influence scolastique d'un Maurice Hauptmann, digne d'être rangé parmi les plus insignes docteurs de la science musicale? Le chanoine Proske, avec sa splendide collection de la *Musica divina*, a rendu accessibles les chefs-d'œuvre religieux des compositeurs du XVIe siècle. Malgré quelques assertions hasardées, Kiesewetter a fait faire à l'histoire de notre art un pas considérable et il a eu le mérite d'intéresser à ses travaux beaucoup d'hommes de valeur comme le fameux orientaliste de Hammer, qui traduisit pour lui de curieux traités de musique arabes,

persans et turcs. Heinroth, laborieux collaborateur de la *Cæcilia* et de l'*Eutonia,* fut, à Gœttingue, le digne successeur de Forkel. C'est à la *Musica Sacra,* de Commer, que nous devons de pouvoir apprécier par des spécimens bien choisis l'art des Gumpeltzhaimer et des Pachelbel. L'esprit universel de Gervinus jeta sur l'esthétique musicale des lueurs pénétrantes; il faut se souvenir de son livre, *Händel et Shakespeare,* et ne pas oublier qu'il fut, en Allemagne, un des promoteurs du culte de l'auteur du *Messie.* Nous avons eu déjà l'occasion de vanter les travaux musicographiques qui font tant d'honneur à la patience et à l'érudition germaniques, ceux de Kœchel, qui passa vingt années à rédiger son catalogue thématique et chronologique des œuvres de Mozart, et qui contribua de ses conseils et de sa fortune à la superbe édition entreprise par Breitkopf et Härtel; — de Jahn dont la bibliothèque était, sur certains points, plus complète que celles de Berlin et de Vienne; — de Nohl, le savant professeur d'esthétique et d'histoire musicales à l'Université de Heidelberg, — et de tant d'autres, qui, en des besognes assez humbles, ont déployé des qualités supérieures et qui ont fait preuve d'autant d'application que de sagacité. N'omettons pas enfin les travaux d'ensemble des Naumann, des Zwoboda, etc., et toute la série, aux informations souvent si précieuses, des encyclopédies allemandes.

Dans le groupe des journalistes musicaux, nous joindrons aux noms cités antérieurement ceux de Gotwald, un des fermes soutiens des doctrines wagnériennes; — du docteur Richard Pohl, également un

des zélateurs du nouveau culte; — de Reissmann, auteur de sérieux travaux sur Schumann, sur Schubert, sur *le Développement historique du lied*, et auquel on doit, outre son livre *De Bach à Wagner*, l'achèvement du grand dictionnaire musical de Mendel. C'est plutôt comme antagoniste de Wagner que s'est signalé Hanslick, professeur à l'Université de Vienne, et dont le Traité *Du Beau dans la Musique*, fréquemment réimprimé sous sa forme allemande, compte également plusieurs éditions françaises. M. Speidel, successivement collaborateur de la *Gazette d'Augsbourg*, de la *Presse*, de Vienne, de la *Nouvelle Presse libre*, et du *Fremdenblatt*, s'est, dans des articles fort piquants, rangé aussi parmi les adversaires du mouvement wagnérien. Spitta a éclairci diverses questions relatives à Buxtehude et à Bach.

Entre les wagnériens exaltés, nous citerons Tappert, l'un des écrivains qui ont attribué à Holzbauer la paternité de la *Marseillaise*; il a compilé un recueil étrange sous ce titre baroque : *Lexique wagnérien, dictionnaire d'incivilité, contenant les expressions grossières, méprisantes, haineuses et calomnieuses qui ont été employées envers le maître Richard Wagner* (1878). Nommons aussi le baron de Wolzogen, rédacteur, en 1877, des *Feuilles de Bayreuth*, et qui a établi le répertoire des *motifs conducteurs* de l'œuvre de Wagner.

Nous avons déjà parlé des services rendus à l'art par une maison d'édition vraiment historique, celle de Breitkopf et Härtel. Cet établissement, pour mener à bien ses éditions critiques et définitives de Bach,

Händel, Mozart, Beethoven, etc., s'est attaché des hommes d'un savoir et d'un talent rares, par exemple le violoncelliste, compositeur et chef d'orchestre Jules Rietz. Dœrffel a également donné ses soins à ces publications savantes. Il est l'auteur, en outre, des catalogues thématiques des œuvres de Schumann et de Mendelssohn.

Mentionnons aussi les autres grands éditeurs allemands de musique : Artaria, de Vienne, qui publia les ouvrages de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Hummel, de Moscheles, et qui fut, en quelque sorte, le Cotta de la musique; — Haslinger, également de Vienne, l'acquéreur de l'ancien fonds Steiner, et qui paya dix mille florins à Hummel et à Spohr pour leurs méthodes de piano et de violon ; — la maison Schott, de Mayence, qui, après avoir publié les dernières productions de Beethoven, a édité *les Maîtres Chanteurs, l'Anneau du Nibelung* et *Parsifal;* — Schuberth, auquel on est redevable de belles éditions de Mendelssohn, de Chopin, de Schumann et de Liszt; — Hugo Pohl, de Hambourg; — Simrock, de Berlin, éditeur de Brahms ; — enfin, Bote et Bock, pareillement de Berlin, dont la maison, fondée seulement en 1838, a répandu, l'une des premières, la musique à bon marché, et, peu à peu, a atteint un très grand développement.

CONCLUSION

Nous sommes arrivé au terme de notre travail, dont les conclusions se dégagent, pour ainsi dire, d'elles-mêmes.

L'école musicale allemande est née tardivement, et c'est seulement au xviiie siècle qu'elle a rayonné au dehors. La renommée de Bach, à la vérité, demeura toute locale, mais Händel fit la conquête artistique de l'Angleterre; plus tard Gluck renouvela l'opéra français, et, à la fin du dernier siècle, commença la diffusion de la musique symphonique des Haydn et des Mozart.

Malgré ce succès croissant de l'école allemande, l'Italie demeurait encore, à plus d'un point de vue, la terre sainte de la musique. Les triomphes de Rossini marquèrent même, en ce sens, une recrudescence. L'art italien était alors une chose, en quelque sorte, internationale, également prisée par le dilettantisme de tous les pays; dans toutes les capitales de l'Europe, il y avait une troupe italienne qui, de la part de la société mondaine, était partout l'objet d'un véritable culte. C'était en Italie qu'allaient souvent étudier et se

produire les musiciens nés sur d'autres terres. De même qu'autrefois l'on avait été prendre, à Rome ou à Venise, les leçons des successeurs de Palestrina et de Gabrieli, de même que Händel, Gluck, Mozart avaient voulu travailler pour les théâtres de la Péninsule, de même un Meyerbeer inaugurait son opiniâtre labeur par une carrière italienne. Mais, peu à peu, l'individualité et l'indépendance de l'art allemand s'affirmaient avec les Beethoven, les Schubert, les Weber. En même temps l'influence germanique se faisait sentir aux Italiens eux-mêmes.

Rossini couronnait son œuvre en écrivant *Guillaume Tell*, où l'on ne saurait méconnaître, à certaines pages, comme une vague préoccupation des modèles allemands.

A la longue, par toute l'Europe, cette influence est devenue prépondérante au concert. En France, par exemple, les programmes du Conservatoire, puis ceux de Pasdeloup, ont été, pour une très large part, alimentés par des œuvres allemandes. Il en faut dire autant des concerts Colonne et Lamoureux.

Au théâtre, sans doute, la résistance fut plus longue, en partie à cause de la survivance de l'ancienne technique du chant, appropriée aux mélodies très ornées, selon la méthode italienne. Mais, insensiblement, la manière allemande de concevoir et de traiter la musique a prévalu, même dans les ouvrages destinés à la scène.

Aujourd'hui, dans presque tous les genres, c'est, en musique, le style allemand, plus ou moins transformé, qui l'emporte.

De l'Allemagne relèvent et procèdent les écoles du Danemark et de la Norvège; la Russie, tout en secouant le joug de Wagner, subit l'influence de Liszt et de Schumann, et, malgré l'antagonisme de race, l'antinomie d'éducation, on a vu les Italiens contemporains se modifier profondément au contact de l'Allemagne, comme le démontrerait l'examen de compositions telles que le *Mefistofele*, de M. Boïto, les essais symphoniques de M. Sgambati, et les derniers ouvrages de M. Verdi, à dater d'*Aïda* et du *Requiem*, même, si l'on veut, de *Don Carlos*.

Pour la France, enfin, dont la caractéristique, en art, a toujours été l'éclectisme clairvoyant et délicat, la combinaison intelligente et fine, l'habile adaptation d'éléments très divers, on sait avec quel éclat, quelle abondance de ressources a été, chez nous, dans ce que M. Lavoix a nommé « le siècle de Beethoven », recueillie et mise en valeur la tradition germanique.

Il est à noter que, depuis le XVIIIe siècle, la musique allemande a toujours, de plus en plus, incliné du côté du genre expressif. Cela est vrai déjà pour la *Passion selon saint Mathieu* et la messe en *si*. Cette direction se marque avec force dans les tragédies lyriques de Gluck. Avec les Beethoven et les Schubert, encore plus avec Schumann, la musique sans paroles,

elle-même, a tendu à se faire sentimentale et poétique, jusqu'au moment où, sous la plume de Richard Wagner, l'art musical a, pour ainsi dire, opéré sa jonction avec la poésie, et s'y est uni intimement, au point de se confondre avec elle.

Quelles seront les suites de ce mouvement? Quelles étapes nouvelles en marqueront les phases ultérieures? Voilà ce qu'il est impossible de prévoir. Wagner aura-t-il des héritiers, des continuateurs, ou assisterons-nous à la dissolution de l'empire d'Alexandre? Cet effort collectif si prolongé, si continu, a-t-il rencontré sa suprême formule dans *la Tétralogie* et dans *Tristan?* Peut-on croire à une sorte de réaction, dans le sens de la monodie, par exemple, et devons-nous penser que les artifices mystérieux de « Klingsohr » seront déjoués par la naïveté d'un nouveau « Parsifal »?

Ces questions sont obscures, et l'avenir, à ce point de vue, échappe à tout calcul sérieux. Ce qui est sûr, c'est que le public n'est nullement las de cette musique. Au contraire, il s'en montre de plus en plus avide.

Nous sommes certainement encore, à cet égard, dans la période ascensionnelle.

On comprend dès lors combien il peut être important de bien concevoir l'ordre et la succession du développement dans cet art germanique qui exerce ainsi, et sans doute pour longtemps, une sorte de prépondérance.

Nous espérons que l'on nous saura gré de notre tentative pour étudier une évolution qui jusqu'ici, en France, dans son ensemble, n'avait point trouvé d'historien.

30 juin 1895.



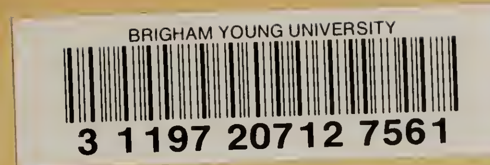
WAHNFRIED, VILLA DE RICHARD WAGNER, A BAYREUTH.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE III

LE XIXe SIÈCLE.

9223. — Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît, Paris.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20712 7561

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

DEC 12 2005		
SEP 12 2005		

Brigham Young University


BIBLIOTHÈQUE
DE
L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS